

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A V R I L 1 9 3 9



S O M M A I R E

COURRIER DE L'ART ANTIQUE, PAR M. CHARLES PICARD. ¶ ART
INDIEN AU NICARAGUA, PAR M^{me} HÉLÈNE CHATELAIN-JUDGE.
¶ GEORGES DE LA TOUR. A PROPOS DE QUELQUES TABLEAUX
NOUVELLEMENT DÉCOUVERTS (I), PAR M. PAUL JAMOT.
¶ L'ŒUVRE D'ENGUERRAND CHARONTON PAR M. L.-H. LABANDE.
¶ BIBLIOGRAPHIE. ¶ REVUE DES REVUES.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur

Fondée en 1859 par Charles BLANC

A PARIS -- FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

G A Z E T T E DES BEAUX-ARTS

140, Faub. Saint-Honoré - Paris (8^e)

La Gazette des Beaux-Arts, fondée par Charles Blanc en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Marguillier, Emile Bertaux, et Louis Réau. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs). Elle paraît en livraisons mensuelles ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles les gravures originales exécutées spécialement pour la revue. Les abonnés à la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement Beaux-Arts, périodique hebdomadaire, le seul journal d'information artistique qui paraisse en France. Suivant l'actualité, Beaux-Arts publie des articles sur tous les événements qui touchent à son objet, et consacre des numéros spéciaux aux manifestations d'art d'une portée exceptionnelle. Beaux-Arts réserve deux de ses pages à la musique, au théâtre, au cinéma. Il donne un éphéméride complet de tout ce qu'il y a à voir ou à entendre au cours de la semaine.

COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. GUSTAVE-ADOLPHE, Prince héritier de Suède.
S. A. R. le Prince PAUL, Régent de Yougoslavie.
MM. le duc D'ALBE.
VICTOR BUCAILLE, syndic du Conseil Municipal de Paris.
S. CHARLETY, de l'Institut, recteur honoraire de l'Académie de Paris.
D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées nationaux.
ROBERT JAMESON.
JOSÉ LAZARO.
L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs.
G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. JULIEN CAIN, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.
ÉMILE DACIER, inspecteur général des Bibliothèques.
HENRI FOCILLON, professeur au Collège de France.
LOUIS HAUTECŒUR, conservateur du Musée du Luxembourg.
PAUL JAMOT, de l'Institut, conservateur des Musées nationaux.
ANDRÉ JOUBIN, directeur honoraire de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet).
CHARLES PICARD, membre de l'Institut.
LOUIS REAU, professeur à la Sorbonne.
GEORGES WILDENSTEIN, directeur.
JEAN BABELON, conservateur du Cabinet des Médailles, rédacteur en chef.

C O N S E I L DE DIRECTION

Au début de l'année 1936, la Gazette des Beaux-Arts a décidé de solliciter, pour une vaste et fructueuse collaboration, les avis des plus éminents écrivains d'art de tous pays. Elle attend beaucoup de ce conseil de direction. Elle prétend ainsi s'assurer un contact constant avec les maîtres de la critique et de l'histoire de l'art, élargir son information, recueillir des indications utiles, et non pas tant des éloges que des rectifications et des suggestions. Par là, elle se conforme à son dessein d'être universelle.

Cette tentative a été très favorablement accueillie. Nous sommes heureux d'avoir à enregistrer quantité de réponses favorables qui nous honorent en témoignant de l'intérêt qui s'attache à notre revue. Nous ne saurions reproduire les termes flatteurs de cette correspondance abondante, mais on trouvera ici une première liste de ceux qui ont bien voulu nous promettre leur appui, et à qui nous tenons à exprimer toute notre gratitude.

MM. BERNARD BERENSON;

J. PUIG I CADAFALECH;

Sir KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery, Londres;

MM. PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;

AXEL GAUFFIN, Surintendant du Musée National de Stockholm;

GUSTAV GLUCK, Directeur honoraire du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest;

FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Museum of Art, Philadelphie;

Sir ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum, Londres;

MM. J. B. MANSON;

A. L. MAYER;

UGO OJETTI, de l'Académie royale d'Italie;

FREDERIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague;

JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;

PAUL J. SACHS, Directeur du Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.);

F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado, Madrid;

F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum, Amsterdam;

ALFRED STIX, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;

JENS THUIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo;

W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art, Detroit.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

T A R I F DES ABONNEMENTS

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
Autres Pays.....	230 fr.
Le numéro : 20 fr. (Etranger : port en sus)	

ÉDITION D'AMATEUR

(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25X30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
Autres Pays.....	340 fr.

Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gratuitement l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.

B U L L E T I N D'ABONNEMENT

Veuillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.
à partir du 1^{er} 19.....

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)

* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Nom :

Signature :

Adresse :

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS

Téléphone : Balzac 12-17

Compte Chèques Postaux : PARIS 1390-90

S O M M A I R E

A V R I L 1 9 3 9

Courrier de l'art antique, par <i>M. Charles PICARD</i> , membre de l'Institut, professeur à la Sorbonne.....	201
Art indien du Nicaragua, par <i>Mme Hélène CHATELAIN-JUDGE</i>	235
Georges de la Tour. A propos de quelques tableaux nouvellement découverts (1 ^{re} partie), par <i>M. Paul JAMOT</i> , membre de l'Institut.....	243
L'œuvre d'Enguerrand Charonton, par <i>M. L.-H. LABANDE</i> , membre de l'Institut.....	253
Bibliographie	258
Revue des revues.....	264

Sur la couverture de ce fascicule est reproduite la tête d'une statue de guerrier de Shami. Voir dans ce numéro l'article de M. Ch. Picard, pp. 232 et 233.

POL NEVEUX

Voici un nom que nos lecteurs ne verront plus, hélas! sur la liste de notre Comité de rédaction. Je n'en sais point qui y fût mieux à sa place. Une immense information qui voulait se laisser deviner, un esprit d'une étonnante vivacité, un goût exquis et universel, une magnifique indulgence qui était à la fois sa générosité et sa philosophie, telles étaient, semble-t-il, les qualités maîtresses de Pol Neveux. Grand amateur, grand liseur, il fut un incomparable inspecteur des bibliothèques. Avec une apparente nonchalance, il savait être un animateur. Dans les provinces qu'il visitait, on attendait sa venue sans appréhension, et l'on aimait ses bourrades, c'était le meilleur des commensaux et le plus fin des causeurs : il possédait l'art d'écouter, et ses flâneries étaient fécondes. Un jour qu'il m'avait pris par le bras, et qu'il m'entraînait Dieu sait où! traversant les rues sans souci des clous et des bâtons blancs des agents, je lui fis part du grand plaisir que je venais d'éprouver à relire la Douce enfance de Thierry Seneuse. En plein milieu de la chaussée, frôlé par un autobus, il s'arrêta pour me rabrouer, mais avec un sourire de complaisance un peu ironique : « Oh! un vieux livre..., murmura-t-il. » C'est qu'il avait le sentiment de l'éphémère, et ne se croyait pas immortel. Cette fois, il se trompait, car je suis assuré que les lettres garderont à la portée de la main, sur le bon rayon, ce récit délicat, d'un pur dessin, où l'attendrissement est si discret. Les vertus du Français de toujours demeurent vivantes en ces pages d'une délicieuse légèreté. La vie, ce fut cela pour Pol Neveux : un paysage choisi et fragile, dont un trait trop appuyé détruirait l'harmonie... plus qu'une esquisse, mais pas tout à fait un tableau. Aussi son influence, son action véritable, dépasse-t-elle singulièrement, aux yeux d'un observateur un peu superficiel, le poids de l'œuvre : deux romans et des préfaces, ce n'est guère; mais c'est beaucoup, si le tout est d'un naturel simple et raffiné à la fois. Son instinct et un capiteux scepticisme le retenaient au bord du dogmatisme, et peut-être son intelligence fut-elle trop agile pour lui permettre de vastes constructions. Sa modestie s'exprima une dernière fois pour interdire la publication posthume de ses papiers. Mais il n'en appliquait pas la règle aux autres; conseiller avisé, il savait encourager, et son accueil était empreint d'une bonté qu'on n'oublie pas. On voudrait graver en ces pages son portrait, tel qu'il apparaissait dans nos réunions, avec la mèche noire et effilée qui barrait son front d'une longue virgule, son œil embusqué, le pli un peu désabusé de ses lèvres, et cette grâce spirituelle dont il eut le don plus que quiconque. Il n'a laissé que des amis.

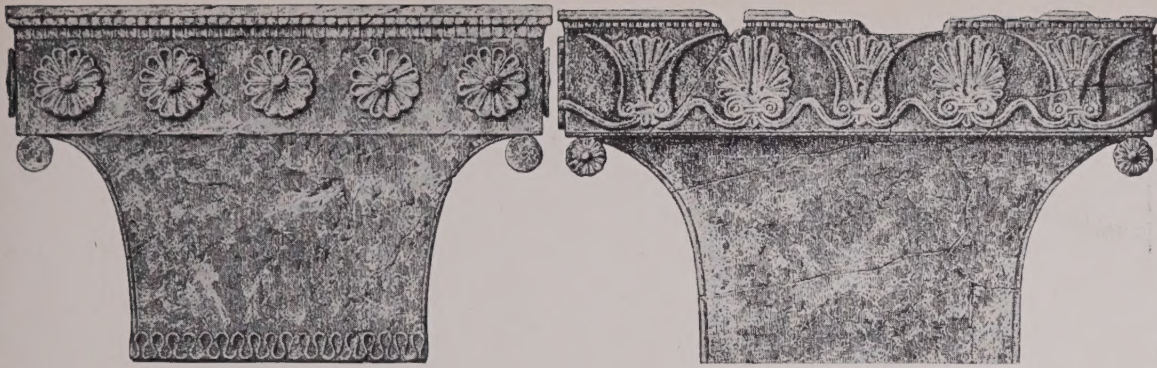
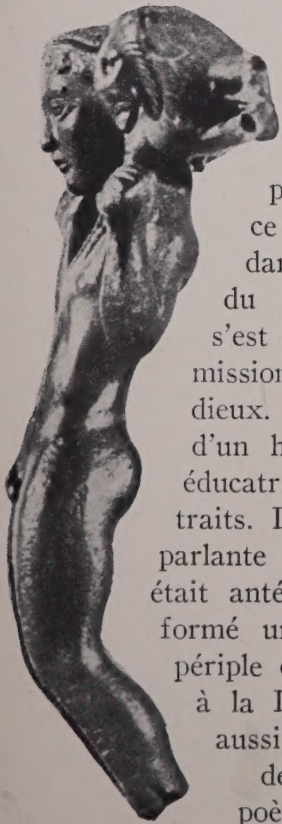


FIG. 1. — HÉRÆON DU SILARIS. — PÆSTUM : DÉCOR DE CHAPITEAUX D'ANTE.

COURRIER DE L'ART ANTIQUE



Le vieux mythe de la colonisation des Argonautes n'a pas trouvé jadis son Homère; sans quoi nous aurions eu, dès l'ère des épopées grecques — sur la découverte de la Méditerranée agréable aux dieux païens — un récit cyclique, digne d'alimenter aujourd'hui, peut-être, jusqu'aux exigences les plus « dynamiques » ou agressives des chancelleries, et aussi ce goût des merveilleuses aventures qui n'est pas moins jeune dans l'humanité que le désir des entreprises coloniales. C'est du fond du golfe d'Iolcos, aux aimables parages de Volo, que s'est élancée — hors du palais de l'artificieux Pélée — la première mission géographique, dont le « duce » commandait à des demi-dieux. Il avait, selon Pindare, une beauté surhumaine, et les vertus d'un héros élevé par le Centaure Chiron et ses « chastes filles » : éducatrices de princes, dont l'histoire, hélas! n'a pas gardé les portraits. Le mythe de cette hardie navigation, sur la nef enchantée et parlante — bateau divin qui eut déjà sa T.S.F. avant les autres — était antérieur aux poèmes homériques; dans l'œuvre d'Hésiode, il a formé une ample collection de légendes panhelléniques, réunies par un périple de conquête qui allait, cousu comme toile à voile, de la Colchide à la Libye, à la Cyrénaïque, à la Grande Syrte; à la Grande-Grèce aussi, pour le moins! Vers la fin du VI^e siècle, le magicien-dormeur de la grotte de l'Ida, Epiménide, avait tiré de là, à son réveil, un poème perdu de quelque six mille cinq cents vers; mais Pindare a strictement mesuré la même épopée, sans l'amoindrir, au ca-



FIG. 2. — VUE AÉRIENNE DES FOUILLES DU SILARIS.

dre restreint des treize triades de la IV^e Pythique.

Il est curieux que les découvertes archéologiques de l'année ravivent — aux points extrêmes de la navigation de la nef Argo — ces souvenirs d'exploration et d'audace scientifique, dans le moment même où le sort de la Méditerranée agite à nouveau, d'un bout à l'autre, les fièvres de désir des plus vieux peuples. Les Argonautes — qu'Apolonios de Rhodes portait au nombre de cinquante-cinq — n'avaient pas jusqu'ici été favorisés! M. P. de La Coste-Messelière a ingénieusement montré que certains de leurs exploits décoraient un monoptère sicyonien à Delphes; mais tout était perdu d'eux à Olympie, comme à Rome; à peine avait-on cru reconnaître, sur un re-

lief hellénistique, Eurypylos, accueillant les navigateurs en Cyrénaïque : roi mythique de la contrée lacustre où Triton s'était réfugié. C'était peu pour tant de gloire. Heureusement l'ex-*Società Magna Grecia* nous dédommage cette année; tout ainsi qu'à l'autre bout, vers la Colchide, l'archéologie turque. Les forces les plus nomadiques de l'hellénisme migrateur vont ainsi reparaitre, et à l'Occident, et dans cet Eldorado du pays d'Aiétès, où l'imagination des *conquistadores* préhelléniques plaçait déjà autrefois le rêve héroïque et brutal, toujours actuel, de la reprise de la Toison d'Or.

Nous pouvons restituer mieux le fantasque voyage, scandé d'actes pieux et d'interventions divines, et dont la foudre de Zeus avait daigné donner le signal : « Du haut des nuées, la voix favorable du tonnerre répondit. Confiants dans ces signes divins, les héros respirèrent¹. » Respirons aussi, puisque l'étude attendue, attentive, de M. Zanotti-Bianco et de sa dévouée collaboratrice, Mme Zancani-Montuoro, sur l'Héraëon du Silaris (Grande Grèce), a commencé de paraître², malgré les difficultés du moment. Il faut remercier nos confrères italiens d'une célérité si louable, qui met sous nos yeux, moins de cinq ans après les coups de pioches heureux de 1934, les premiers aspects récupérés d'un vieux sanctuaire, rapporté à la piété

1. Pindare, IV^e Pythique, 197-200.

2. *Not. scavi*, 1937 (1938) fasc. 7-9 : *Heraion alla foce del Sele*, p. 205 sqq; voir J. Bérard, *Rev. arch.* 1939, I, p. I sqq.



FIG. 3. — HÉRA DU SILARIS. Terre-cuite.

pas livré jusqu'ici de métopes sculptées, ni de reliefs architectoniques (fig. 1); on en découvre à l'Héræon, le grès ayant échappé là aux fours. Découverte capitale : car elle apporte le premier moyen de comparer aux vieilles séries des sculptures siciliennes, de Syracuse, de Sélinonte ou d'Agrigente, un matériel d'art « posidoniate » venu de Grande-Grèce : pays où notre connaissance de la plastique primitive restait exagérément pauvre.

des Argonautes. Partout où les héros de l'épopée homérique, ou d'autres, ont foulé le sol de Grande-Grèce, la colonisation hellénique, plus tard, s'est implantée à son tour. Mais ce n'est pas tout juste aux mêmes lieux : comme si une réserve respectueuse avait fait marquer les distances, interdisant de remettre trop les pas dans les pas, sur la foulée même des hardis défricheurs de la terre, des vainqueurs de monstres. L'Héræon du Silaris, retrouvé enfoui sous les limons du fleuve (fig. 2), est à neuf kilomètres de Poseidonia-Pæstum, la ville latine des célèbres roses. C'est d'ailleurs à l'Héræon du Silaris que nous pouvons le mieux retrouver, jusqu'ici, la trace du luxe des Grecs installés en cette partie de la Campanie : déjà, en des temps que la préhistoire d'Ischia montrera reculés¹. Les édifices archaïques de Paestum même n'avaient



FIG. 4. — RAPT DE LÊTO PAR TITYOS; MÉTOPE.

1. *Rev. archéol.*, 1938, II, p. 242.



FIG. 5. — MÉTŒPE AU CENTAURE.

dans un délicieux poème de l'*Anthologie* : quand, redoutant l'affaiblissement de l'âge, il consacre aux dieux les outils de son art : « une ancre, des nasses avec des lièges, hameçons, rames, filets et roseaux ». La Potnia du Silaris a débuté par de bien curieux aspects, qu'il serait intéressant de comparer avec ce qu'on sait à Samos, ou pour l'Héræon délien : de l'Orient à l'Occident, c'est la même imagerie ! La calme Téléia siège parfois sur un trône avec son époux divin, mais elle est plus redressée qu'à Samos, à Délos ; détail affec-

Et quelles révélations, déjà, sur la déesse du lieu, cette Héra des Argonautes, sœur de l'Héra d'Argos ! Terre-mère indulgente à la vie, qui tenait un nourrisson, et dont les *favissæ* se sont encombrées de figurines d'oiseaux, de fruits ou de fleurs ! La piété des marins du delta du Silaris lui apporta toujours ses hommages, car on a retrouvé, dans les fosses ouvertes, tout un lacis de harpons emmêlés comme des broches, qui fait repenser à l'offrande naïve du marin Baiton,



FIG. 6. — TRÉPIED LŒB (Voir fig. 4.)



FIG. 7. — CENTAURE DE PAZARLI (Phrygie).

trône; curieuse convention d'archaïsme! Plus avancés sont d'autres types où la déesse-mère apparaît, phiale en mains, présentant un lotus, une couronne de fleurs. Sur place, à Capaccio Vecchio-Pæstum, persistera jusqu'aux temps chrétiens, dans le voisinage du Sanctuaire, une Madone à la grenade portant les attributs de la fécondité.

Mais quelle savoureuse évolution, aussi, de l'Eileithyia représentée nue, à *genoux*, comme l'Ilithye de Tégée, avec, de chaque côté des épaules, les deux génies ailés, les *daimones propoloi*, qu'un groupe archaïque de Sparte montrait en posture bien plus primitive! Ils annoncent ici les Eros alexandrins, dont le vol gracieux viendra caresser les Aphrodites syriennes. Ils évoquent

tueux, le maître des dieux, aussi empressé ici que pour la nuit magique du Gargaros, enserre du bras l'épaule de celle qu'il préféra à tant d'autres¹. Mais on n'avait pas vu encore ce *xoanon* si archaïque, de la fin du VII^e s.,² où la déesse est montrée en gloire, portant la grenade et l'enfant (fig. 3) : la partie inférieure de son corps a été fendue dans l'argile tendre comme en trois lamelles inégales, qui se disposent pour former les branches d'un trépied-

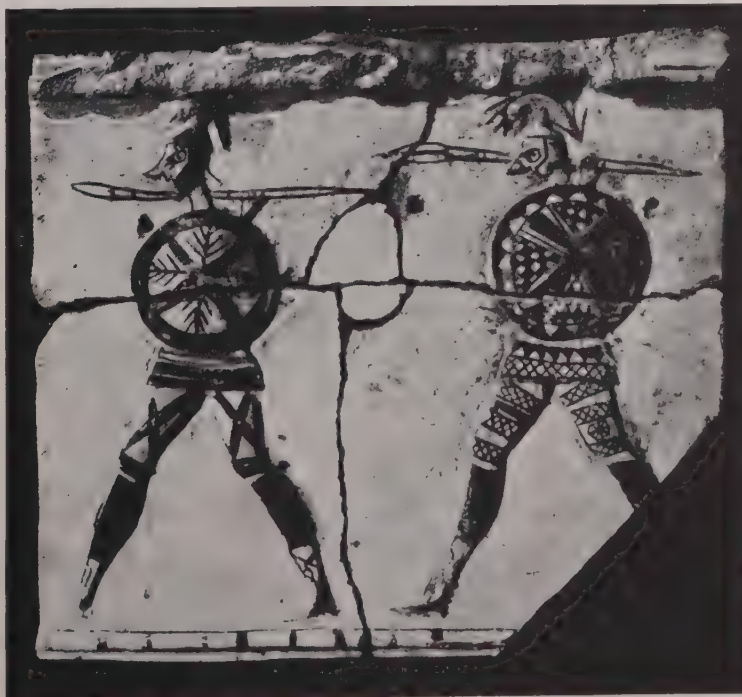


FIG. 8. — LANCIEERS DE PAZARLI (Phrygie).

1. *Notizie*, p. 224, fig. 102. *Ibid.*, 219 sqq., fig. 5-6.



FIG. 9. — L'ARBRE SACRÉ ET LES BOUQUÉTINS (Pazarli).

que, près de Thoricos : les mythographes ont fait de la protectrice des accouchements, à la longue, une fille d'Héra Téléia, détachée par scissiparité de sa mère. L'Inde gréco-bouddhique donnera à sa voluptueuse déesse Laksmi — dont on vient peut-être de trouver, à Pompei même, Via dell'Abbondanza¹, une curieuse effigie en ivoire — deux servantes accompagnatrices, rappelant aussi les jeunes Faunes-soutiens de Dionysos, et les conductrices d'Héphaistos, dans l'*Iliade*.

Rien n'est plus intéressant que de saisir la simultanéité des inspirations religieuses, à travers la migration des symboles, du monde païen aux temps chrétiens, de la Grèce à l'Orient; on

¹ Haut. 0,25 : A. Maiuri, *Le arti*, I, 1938, p. III-III5, pl. XLII-XLV.

les assesseurs de l'Hécate béotienne. Retenons que cette posture agenouillée a préparé le motif des Aphrodites à la coquille, qui s'offrent comme la perle, dans une belle valve entr'ouverte, et qu'on interprète peut-être à tort pour des Anadyomènes sortant de la mer : leur attitude est celle des Ilithyies. Héra-Ilithyie, qui assiste sur le fronton Est du Parthénon à la naissance d'Athéna Tritogénie, avait un *téménos* en Atti-



FIG. 10. — PALAIS DE MARI (vue prise d'un avion).

sait de quel appel mystique se sont chargées certaines peintures, en passant des villas campariennes, jadis ensoleillées, aux parois humides des catacombes du sous-sol romain; quelle gravité biblique et quelle évangélique douceur ont pu ainsi revêtir tour à tour Orphée, dompteur de bêtes, Hermès criophore, ou Aristée, devenant le Bon Pasteur; et Jason, recraché par le dragon, se muant en Jonas! Mais ce

ne sont pas seulement les saints, on le voit une fois de plus, qui ont subi de ces métamorphoses. La Vierge du Silaris se souvient d'Héras, comme la Madone à la grappe, des figures bachiques, comme la Courotrophe, de l'Eiréné de Céphissodote, ou de la Tyché de Xénophon d'Athènes et du Thébain Callistonicos. Le regretté H. Philippart avait remarqué récemment certaines similitudes curieuses entre la Sémélé de la parturition fatale et la Mère du Christ, dans les scènes d'Annonciation et de Dormition¹. Il eût pu aller plus loin.



FIG. 11. — DÉESSE CRÉTOISE DE GAZI (Crète).



FIG. 12. — LION DE MARI.

Un grand temple dorique en calcaire et grès (39,13 × 18,81), élevé à la fin du VI^e s. (fig. 2), avait dix-sept colonnes sur chacun de ses longs côtés et un *adyton*. Il est possible que les colonnes de la *péristasis* aient été reliées jusqu'à une certaine hauteur, comme au pseudo-diptère F de Sélinonte, temple d'Artémis, où l'on célébrait aussi des mystères. Un autre petit édifice prostyle (17,22 × 8,90) est

1. *Arch. Ephém.*, 1937 (1938), p. 256 (d'après un voile d'Antinoé).



plus archaïque — du second quart du VI^e s. —, et il a livré des chapiteaux d'antes d'une élégance tout orientale, décorés de rosaces, lotus et palmettes (fig. 1) : les métopes, qui appartiennent à deux styles différents, étaient là déjà en grès, taillées pour la plupart dans la même pierre que le triglyphe attenant : usage que conservera à Pæstum le « Tempio della Pace », et qui pourrait donner quelque repentir aux dé-

FIG. 13 (à droite en bas).

IVOIRE DE MEGIDDO.

Procession, file de Bès, animaux
Combats d'animaux.

FIG. 14 (à gauche en haut et en bas).

POIGNARDS NIELLÉS DE PROSHYMNA.
(Argolide).





FIG. 15. — POIGNARD DE PERSÉPOLIS.

Corfou! Ici la flèche vengeresse d'Apollon, enfoncée à la tempe du ravisseur, dénonce un ordre nouveau près d'apparaître. Un autre fragment de métope est d'un modelé plus ressenti : celui d'un Centaure (fig. 5), traité comme il le sera à Pazarli : la légende antique faisait jadis résonner le galop de ces hybrides cavaliers, génies des bois, jusqu'à Pæstum; on a parlé à tort d'un « Triton », qu'il faut laisser aux parages de Bengazi. Six autres panneaux appartenant à la même frise, chacun faisant bloc avec le triglyphe attenant, ont été retrouvés; quatre sont d'un relief plus détaché du fond; Héraclès s'y montre avec les Cercopes, comme au Temple C de Sélinonte; ailleurs, il dispute le trépied à un *Apollon plus petit que lui-même!* Les dieux n'ont pas encore triomphé! On remarque un sujet rare et d'intérêt delphique : la mort de Néoptolème tué par Oreste sur les marches du *manteion* apollinien du Parnasse, nouveau rappel du pouvoir colonisateur de l'oracle phocidien, qui avait conduit les Argonautes, évincé Triton. Un *akiste* inconnu, tel

fenseurs de la théorie du triglyphe-grille, car le triglyphe n'est pas, du haut en bas, établi juste à la même largeur. Les métopes du petit édifice, seules publiées jusqu'ici, mesurent de 0 m. 79 en hauteur à 0 m. 72 de largeur : elles sont attachées ou non au triglyphe, et se divisent en deux séries, peut-être contemporaines (560-550) par le style et la facture. Nous voyons là — dans la première classe — un curieux Rapt de Léto par Tityos (fig. 4), illustrant l'*hybris* impure de ces géants dont il avait fallu, dira Racine, « purger la terre ». D'un traitement presque graphique encore — sujet qu'on retrouverait sur le Trépied Loeb (fig. 6) — ce relief en méplat se caractérise par l'absence de modelé et la disproportion des personnages; la déesse-mère a ici les dimensions d'une mineure : comparons l'agrandissement du « monstre » Gorgone, au centre du célèbre tympan de

Taras sur le dauphin, navigue sur la carapace d'une grosse tortue marine. Il y avait aussi des scènes de l'*Iliade*; probablement Hécube et Andromaque avec Astyanax se lamentant sur la mort d'Hector; une curieuse lutte entre deux femmes tenant une double hache : sans doute Clytemnestre et Electre, dans l'épisode du meurtre d'Égisthe. Ainsi la Sainte Asie, la Troie des Priamides, et la Querelle des Atrides étaient-elles évoquées à nouveau, en deux panneaux dont le modelé plat se rattache par le style à celui de la métope de Tityos.

D'autres reliefs ont été déjà retrouvés : certains, d'un style moins archaïque, dont deux splendides métopes de la frise du grand temple; chefs-d'œuvre encore inédits de la décoration ionienne, avec des figures jumelles, celles de Néréides apeurées (?) ou de Charites dansant, qui réjouiront les yeux; car leur « immortelle beauté » est digne des Vierges de Sicile, sur les médailles de Syracuse frappées aux temps de Hiéron et de la République, telle qu'elle vient d'être si bien évoquée par G. E. Rizzo¹. Il y a aussi, au Silaris, une *Dispute du trépied* plus récente, des environs de 400, entièrement arasée, par malheur. Attendons la suite de la publication de ces importants fragments plastiques, pour mesurer le progrès de la nouvelle école « posidoniate », qui nous montrera, aux lieux mêmes visités par les Argonautes, l'effort tenace de l'art grec à partir de ses premiers balbutiements.

A l'autre bout du monde antique, vers la Colchide d'Aiétès, les découvertes de l'année ne nous favorisent pas moins.

1. *Saggi preliminari su l'arte della moneta nella Sicilia greca*, Rome, 1938, in-4.



FIG. 16. — DÉESSE CHYPRIOTE D'ASCONA.

J'avais appelé l'attention, dans mon cinquième *Courrier*¹, sur les curieux banquetts des terres-cuites décoratives de Larissa de l'Hermos. On rapprochera les nouvelles plaques de Pazarli, qui ont l'intérêt de nous venir de la région au Sud de Sinope et de Samsoun : non loin du Monument de Midas et de Boghaz-Köy, ou d'Alaçhöyük, qui vient de rendre de si étonnantes sépultures pour les temps proto-hittites. Notre époque, fertile en dictatures, imprime à l'archéologie ductile le sceau impérieux des tendances des maîtres de l'heure, lorsque ceux-ci consentent à des regards qui ne soient pas tous portés sur le monde actuel. Le Président Ata-



FIG. 17. — ANTÉFIXE DE L'ARA CELI (Rome).

türk, pleuré de son peuple, s'intéressait vivement aux Hittites, où il a vu des Asiatiques prédécesseurs des Turcs mêmes. Il existe maintenant, à Ankara, une Société d'histoire turque, qui, pour rénover les maillons de cette chaîne ethnique lacunaire, vers le plus lointain passé, fait entreprendre çà et là, le plus heureusement du monde, des fouilles instructives. Les premiers résultats ont participé du moins, comme il fallait attendre, du plus noble hasard et du jeu de telles recherches. A Karalar, ce sont ainsi nos propres ancêtres galates, qui, en 1933, avaient reparu ! Je crois qu'à Pazarli, la période phrygienne, qui a duré du XII^e au VIII^e s., était quasi achevée, avec la navigation des compagnons de Jason, quand les constructions de l'Acropole s'ornèrent, comme Larissa sur l'Hermos, de ces terres-cuites décoratives récemment retrouvées, où revivent — ainsi qu'aux VII^e et VI^e siècles — les souvenirs de Thasos et de l'Eolie, mais aussi ceux de l'Etrurie et de la Lucanie des Argonautes. Les lanciers dégingandés des curieuses plaques recueillies par le Dr. Hamit Kosay (fig. 8) — avec leurs casques à aigrettes, leurs tuniques bariolées, et leur petit écu découvrant le bas-ventre — gardent un faux-

¹ Voir *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1937, p. 203.

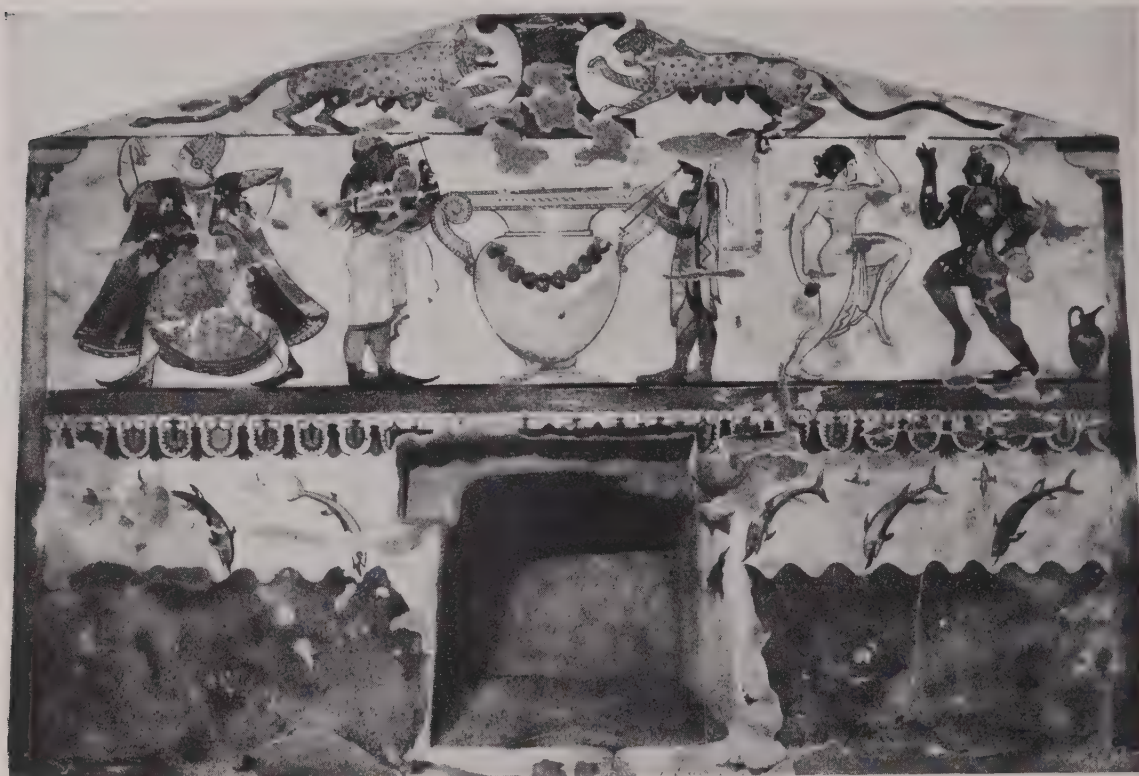


FIG. 18. — TOMBE ÉTRUSQUE DITE DES LIONNES (Tarquinii).

air des guerriers de Mycènes, tournant autour d'un célèbre vase d'Athènes; et il y avait peut-être des « auxiliaires. » de ce type, parmi les alliés phrygiens de Priam, d'Hector « au casque étincelant »; on comprendrait, aux Portes Scées, l'émoi du jeune Astyanax (*Iliade*, VI, 467) devant le panache aux crins de cheval que nous revoyons ici! Ailleurs, voici reparaître le Centaure de la métope du Silaris — car la Phrygie a aussi retenti jadis du galop de ces monstres, qui portent si légèrement à l'épaule les arbres déracinés (fig. 7). Mais d'autres documents sont plus asiatiques. Au confluent du Tigre et de l'Euphrate, il existait à Eridu — ville sumérienne d'Ea, le dieu de fertilité terrestre et chthonien, qui a eu pour symbole le vase aux eaux jaillissantes — un arbre sacré, fétiche d'un lieu saint, le *kiskanu* noir, que les exorcistes babyloniens plaçaient, pour guérir, sur la tête des patients, à la manière dont une prêtresse d'ivoire, à Ephèse, porte aussi le mât du faucon sacré. C'est là que le premier temple, l'E-Saggil fut bâti, quand finit le Chaos, au gré des cosmologies chaldéennes. L'arbre de vie, de vérité, s'est installé depuis lors partout à la porte des paradis orientaux, gardé d'abord par les dieux : Ningizzida, par exemple, à qui Goudéa, sur son vase célèbre, a dédié l'image d'un caducée formé de deux serpents et encadré de deux dragons. Le dragon colchidien de la Toison d'or s'enroulait lui-même à un arbre, jusque sur les stucs de la Basilique de la Porte Majeure, qui juchent

étrangement Jason sur une table, pour qu'il puisse décrocher, avec l'aide de Médée, la « toison rutilante aux franges d'or ». En Asie, Tammouz, autre gardien sacré de l'arbre, était dieu des troupeaux. Messagers de la nature, les bouquetins, les oiseaux n'ont pas tardé à environner à leur tour l'arbre : comme sur l'ivoire d'Ougarit, ils entourèrent la déesse ! Et on les voyait à Khafaje¹, à Suse, où le groupement des caprides est formé ; on les revoit encore à Pazarli (fig. 9) ; c'est la toison d'or du bélier de Phrixos qui pendait chez Aïétés à l'arbre tortu.

Quittons ici, mais à regret, le mythe colonisateur des Argonautes, tendu, comme on voit, sur les chemins mouvants de la Méditerranée primitive : tout ainsi que la Mère céleste, au corps constellé d'étoiles, au-dessus du corps du dieu-terre, sur le gobelet sumérien de Goudéa, à Lagash ; tout ainsi que dans les peintures murales de la tombe de Ramsès IV. Mythe classique, s'il en fut : Lycios avait fait des Argonautes — hélas, perdus ! — pour l'Altis, et il existait à Rome un « *Portique des Argonautes* » illustré des peintures d'Euphranôr, qu'imita la ciste Ficoroni.

L'année archéologique vient d'évoquer heureusement cette vieille aventure géographique et sentimentale, du Phaxe au Silaris ; que de thèmes pour un futur Musée des colonies ! Car les légendes inlassables se rechargent de contenus merveilleux au cours des siècles. Au temps de Nigidius Figulus, Jason n'était plus, surtout, ni le galant séducteur de Médée, ni l'agréé expert en géographie, mais le héros orphico-phytagoricien, qui, d'une toison non travaillée, avait tiré le gage des initiations religieuses. Et on nous a rappelé² qu'à la première promotion, les jeunes Athéniens de l'Ecole, envoyés en 1846 par la France au pied de l'Acropole, s'étaient parés du titre d'*Argonautes* ; mais ils n'aimaient pas les voyages et furent aveugles à l'Antiquité.

1. *Illustr. London News*, 3 déc. 1938, p. 1.027 (dessin en couleurs).

2. P. Lemerle, *Le voyage en Grèce*, 1838, n° 10, p. 21 sqq.



FIG. 19. — DÉTAIL DE LA TOMBE DES LIONNES : DANSE.



FIG. 20. — LA TOMBE DES VASES PEINTS : BÉNÉDICTION DU CRATÈRE.

A l'instar du Petit-Jean des *Plaideurs*, ce que les hellénistes sauront bientôt le mieux, c'est leur commencement. Les sources de l'histoire méditerranéenne se renouvellent avec jaillissement, de l'Asie à l'Égypte, et même les plus fervents humanistes n'entrevoient plus le fameux « miracle grec » qu'à travers les prestiges d'un passé antérieur. La Grèce reste le pays où l'on a su le mieux aménager et embellir ; mais elle prend la suite de civilisations plus anciennes. Pour décrire le palais enchanté d'Alcinoos et de la reine Arété à Schéria, ou le manoir d'Aiétés, les aèdes de l'épopée n'avaient qu'à songer à ces grandes demeures de Crète et d'Asie, à cours intérieures, qui s'appelèrent des labyrinthes. On n'expliquera plus Cnossos sans songer à Mari (fig. 10), détruite par un Hammourabi qu'il faudra choisir parmi ceux — déjà aussi nombreux que les Dactyles — qu'une érudition nouvelle revigore d'après les riches tablettes inscrites du palais, ou à Tal-Atchana et ailleurs. Il se pourrait que nous apprenions aussi à mieux comprendre les ressemblances qu'offrent les peintures du Palais de l'Euphrate¹, avec celles du Labyrinthe cnossien, par exemple. Mais que notre connaissance de la beauté préhellénique risque d'être troublée au passage ! Le

1. Voir *Courrier de l'Art antique*, *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1938. Un panneau de Mari est exposé au Salon (avril 1939).

médiocre archéologue de *Salammbô*, Flaubert, visitant la Grèce, déclarait « couenne », avec plus de brusquerie que de bonne grâce, la Grèce vue à la Racine; au vrai, il y a eu autant de Grèces que de générations; l'Antiquité qui reparait n'est jamais au goût que d'un temps limité; chaque âge a aussi ses plaisirs historiques. Nous eût-on dit, au temps de *Madame Bovary*, que nous saluerions des déesses crétoises au visage aussi « tyrolien » que celles de Gazi ou de Karphi, coiffées de leurs capsules de pavots (fig. 11)¹? Les Dames en bleu de Cnossos nous semblent déjà trop « raciennnes », restaurées par les soins de Gilliéron, si nous leur comparons leurs « descendantes », soit de la plaine de Lassithi, soit des tombes de Proshymna², dans cette Argolide que le IV^e siècle peuplait encore de « pyramides », en souvenir du débarquement de Danaos et des Danaïdes. Des étranges fauves de bronze assemblés en troupe à Mari, près de la ziggourat (fig. 12), aux maigres lions-phoques de l'allée du Létôon à Délos, les monstres gardiens des allées ou des serrals d'Orient n'ont rien ménagé aux hommes de la laideur qui épouvante. N'hésitons plus tant à croire que la Grèce ait pu débiter par la caricature, au temps où Boupalos et Athénis de Chios faisaient déjà d'Hipponax, le poète, un portrait digne de figurer au Salon des Humoristes.

C'est ensuite qu'on a tout voulu régulariser : on a alors réduit, détruit, taillé à travers la jungle de l'art primitif. Les ivoires de Megiddo sont encore tout décorés d'êtres tératologiques et de Bès d'aspect monstrueux (fig. 13)³; car le chemin escarpé qui a mené vers la sérénité de l'Olympe de Phidias a été long : plus tortueux, certes, que celui des Allées sacrées des sanctuaires d'Égypte ou d'Asie. Ce qu'on aime tant à appeler aujourd'hui le « message de la laideur » n'a pas attendu que la pen-

sée antique eût abouti aux premiers raffinements. C'est à ses armes meurtrières que l'humanité primitive, bien avant le temps d'Achille et les échanges de Diomède et de Glaucos dans les plaines du Scamandre, attachait le goût de l'art. Le maître souter-



FIG. 21. — LE BAISEUR A LA DÉROBÉE. (Cratère du Vatican.)

1. Sp. Marinatos, *Arch. Ephém.*, 1937 (1938) p. 278-291.

2. C.-W. Blegen, *Proshymna*.

3. Voir C. de Mertzfeld, *Syria*, XIX, 1938, p. 345-354, pour le Bès de Megiddo; R. D. Barnett, *Phœnician and Syrian ivory Carving : Palestine Explor. Fund Quarterly*, 1939, p. 4-19; M. Renard, *Ivoires étrusques inédits, L'Antiq. classique*, VII, 1938, p. 247-260.



FIG. 22. -- LE DISCOBOLUS LANCELOTTI (Glyptothèque de Munich.)

rain de Lemnos, avant tout autre Comité des forges, travaillait pour la guerre. Les poignards meurtriers que M. C. W. Blegen a retrouvés à Proshymna près du site du futur Héræon d'Argos — si joliment niellés à leurs lames mêmes d'innocents dauphins et de colombes (fig. 14) — se sont enfoncés dans des chairs sauvagement déchirées; telle pièce d'arme des bas-reliefs de Persépolis avec ses griffons héraldiquement adossés, et sa chaîne de bouquetins¹, montre un réel souci décoratif (fig. 15), dont ne bénéficieront d'abord, loin avant les temps de Palmyre, que les souriantes statues chypriotes (fig. 16), surchargées de colliers lourds².

On constaterait, de l'ivoire à la pierre, les mêmes transformations du côté de l'Etrurie et de l'Italie primitive. Maintenant que le Musée Mussolini possède à Rome une « salle républicaine », on y verra s'évoquer, en traits encore sporadiques, mais expressifs, le souvenir d'une Rome gréco-étrusque, où la joie de vivre à l'orientale se marque bien, par exemple, sur l'étonnante antéfixe (fig. 17) trouvée en 1876 dans le Jardin de l'*Ara Caeli*³: décor, semble-t-il, d'un temple capitolin déjà dressé, au VI^e s., là où, après 344, s'installa celui de Juno Moneta. Les artistes ioniens qui travaillaient là si gaîment ont préparé le voyage de

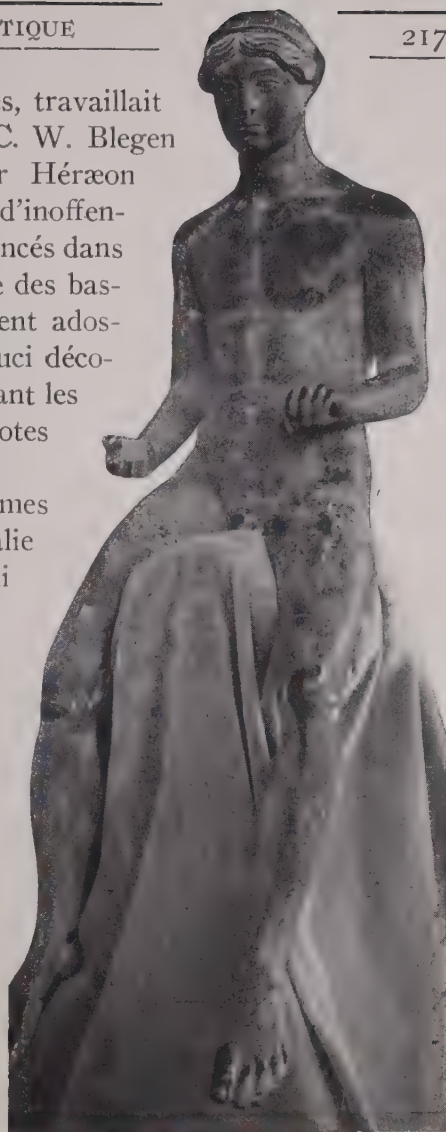


FIG. 23. — CAVALIER DE VOLUBILIS (Maroc).

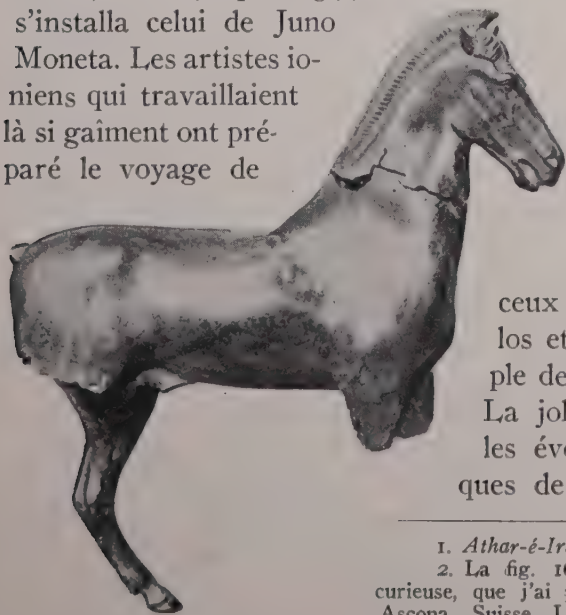


FIG. 24. — CHEVAL DE VOLUBILIS (Maroc).

ceux qu'en 493 on fit venir de Sicile : Damophilos et Gorgasos, appelés pour aménager le temple de Cérès à Rome.

La joliesse maniérée de ces créations occidentales évoque celle des peintures des tombes étrusques de Tarquinii, magnifiquement présentées au

1. *Athar-é-Iran*, XIII, 1937, p. 292, fig. 120.

2. La fig. 16, ici, représente une statue chypriote complète et très curieuse, que j'ai pu voir dans la collection du baron Von der Heydt, à Ascona, Suisse. La statue complète mesure 1 m. 60; voir Frank Davis, *Illustr. London News*, 6 août 1938, p. 249 (inédite).

3. Fr. Poulsen, *Die Antike*, XIII, 1937, p. 125-150, pl. X à la p. 134.



FIG. 25. — LE TEMPLE D'APOLLON A DELPHES, PRÉPARÉ POUR L'ANASTYLOSE (angle S.-E.).

public, il y a peu, par M. P. Ducati, l'étruscologue avisé : sur les belles planches des *Monumenti della pittura*, auxquelles M. G. E. Rizzo réserve à Rome ses soins exigeants, si parfaits. De la *Tombe des Lionnes* à la *Tombe des Vases peints*¹, ce ne sont que musiques et fêtes (fig. 18-20). Jamais, dans le tombeau, la vie future n'avait été environnée de cette *aura* paradisiaque, où reparait l'enivrement panthéiste des artistes de la Crète préhellénique. Mais l'Etrurie a vite sombré, après ces temps de bonheur, dans une religion cruelle, et dans une neurasthénie collective, peuplée de rêves équivoques ou sanglants. Et la Rome des Horaces, où l'on faisait déjà si bon marché des attachements familiaux, s'est raidie peu à peu dans une dignité militaire officielle, trop dépouillée, dont l'art pourrait avoir pâti.

Il a fallu attendre, comme en Grèce propre, le nouveau cosmopolitisme hellénistique, afin que reparût la joie de vivre ; la Grande Grèce a honoré l'austère Archytas, là où les Argonautes avaient passé un jour ; et c'est la Sicile d'Hiéron II qui se parait à nouveau de guirlandes. Le baiser « à la dérobadé » et par la fenêtre, qui sur un cratère du Vatican² (fig. 21), écarte d'étonnement la flûte des lèvres de l'aulète et tient en suspens le geste d'échanson de l'Amour ailé, près du cottabe, est le signal

1. P. Ducati, 1936 ; voir *Rev. arch.* 1938, I, p. 359.

2. *Arch. Jahrb.*, 51, 1936, *Anz.*, col. 483-484.

d'une « renaissance ». On songerait ici pourtant encore à la *Parakypousa* des ivoires d'Asie; même au curieux tabou de la fenêtre qui durait en Grèce au temps d'Aristote : car dans Athènes, on n'était pas libre d'ouvrir volet sur rue! C'est qu'en Babylonie, jadis, où Ishtar avait été assimilée à Kilili « la déesse de la fenêtre », avait régné longtemps l'interdiction de ce regard amoureux risqué au dehors, et qui passait — le mythe hittite du serpent Illoujanka en Asie l'atteste — pour risquer de faire périr une maison! Les *Proverbes* des Sept Piliers de sagesse¹ condamnent aussi, d'après les Septante, « celle qui de la fenêtre de sa maison, à travers le grillage, a regardé ». Il y avait donc, ici ou là, des grillages déjà, comme aux moucharabieh de l'ancienne Turquie! Tout ce qui nous aide à deviner la vie sentimentale, dans la cité antique, a souvent une saveur de maison du péché.

Du Palais Lancelotti où il était plus invisible, aussi, et plus sévèrement inaccessible que, chez Aiétés, la Toison d'Or, a émigré un Discobole célèbre, exécuté d'après le modèle myronien. Son transfert est signalé aux galeries de la Glyptothèque de Munich. Échange d'amabilités axiales et de cadeaux entre chefs de peuples, disent les uns, qui évoquent Diomède et Glaucos fraternisant dans la plaine du Scamandre pour le troc d'inégales armures. Mais d'autres curieux ont donné les chiffres du marché. Qu'importe, si l'on peut étudier mieux, désormais, un rare chef-d'œuvre, venu de la collection Massimi, et qui avait été trouvé sur l'Esqui-



FIG. 26. — LES COLONNES REMONTÉES A MARMARIA (Delphes).

1. Böstrom, *Proverbia-Studien*, Lund, 1935.



FIG. 27. — TÊTE D'ARSOS A CHYPRE. (Musée de Nicosie).

der de près, et plus à l'aise, le vigoureux athlète, dont MM. J. Charbonneaux et P. Bellugue, ici-même¹, ont analysé et recomposé tout l'effort : il va lancer le disque, devenu un jour *oscillum*, qui était aux temps primitifs une arme redoutable : celle avec laquelle Apollon tua Hyacinthe, ou Persée Acrisios. Les guerriers de Troie, tour à tour, la brandissaient pour la bataille, ou les concours sacrés des funérailles de Patrocle; et c'est un rude joueur, Polypœtès, qui, ayant triomphé dans l'exercice de force, a reçu là en récompense un lingot de fer brut, matière alors précieuse.

Comme Myron avait déjà « humanisé » le sport ! Aucun des artifices du styliste, qui restent sensibles, n'a du moins déformé le corps de son athlète, au jugement des spécialistes modernes de l'anatomie. Nous n'avons pas de meilleure réplique pour la tête, encore qu'il ne faille pas oublier qu'il s'agit là d'une transcription d'après le bronze original. Le Discobole de Laurentum (Castelporziano), très soigné, reste malheureusement acéphale. La tête Steinhäuser de Bâle, récemment nettoyée et republiée, vient d'une bonne copie, mais elle a subi de fortes restaurations. Une autre, de Berlin, a été retouchée au XVIII^e siècle; la tête et le torse des réserves du Vatican ne s'imposent pas au premier rang. Sur le glorieux marbre maintenant

lin dès 1781. Au sculpteur Angellini, il doit la restauration de sa jambe gauche, du genou à la cheville, et cela est relativement petit dommage : c'est le seul Discobole dont la tête répond bien par son mouvement à la description de Lucien. Le moulage reconstitué par M. G. E. Rizzo au Musée des Thermes, avec tant de bonheur, lui avait dû les traits de sa figure, d'après un ancien masque du Louvre; mais, dans l'ensemble, le Discobole Lancelotti n'a pas la même présentation que le plâtre si évocateur du Musée national romain. Il est plus penché en arrière, avec l'axe du thorax plus de face; et, peut-être, la statue donne-t-elle aussi l'impression d'avoir la tête trop relevée. Voici du moins qu'on pourra regarder

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1936, II, p. 69-82.

transporté à Munich, et qui est une copie grecque d'époque hadrienne¹, on voit encore dans la chevelure, au-dessus du front, les protubérances-repères dont avait usé le praticien. Le document s'ajoutera à ceux qui nous ont renseignés sur la technique des copistes d'autrefois. En somme, M. Hitler a bien choisi; tout le monde sait qu'il s'entend aux arts. Mais l'ex-empereur d'Allemagne n'était-il pas déjà lui-même archéologue à Corfou? L'étude du passé est jeu de prince.

Myron fut un animalier expert, dont Ausone vantait encore, en son latin, la *Vache*, si expressive qu'elle infligeait, paraît-il, tour à tour des méprises aux taureaux et aux veaux. Bien avant, Goethe, dont les goûts d'humaniste n'étaient pas exempts de quelque académisme, et qui crut — sa *Correspondance* en témoigne-

rait! — avoir acquis pour sa collection quelque directe réplique du chef-d'œuvre — or la *Vache* de Weimar allaitait! — les dilettantes romains ont aimé réunir de beaux animaux dits « myroniens » : jusque dans les lointaines provinces où les appelaient leurs tâches administratives. Le roi Juba II n'avait-il pas à Cæsarea-Cherchel, à Volubilis, sa capitale seconde, rapporté lui-même les copies d'œuvres d'art achetées à Athènes pendant son voyage de noces? Nous devons à ce souci le célèbre Apollon de Cherchel, frère de celui du Tibre, et deux grandes *Cereres*. Volubilis n'a pas moins eu ses gloires. Que faire au Maroc, à moins d'y bibeloter doctement? C'est une tendance que Lyautey suivit à son tour; elle explique certains « bronzes d'art »

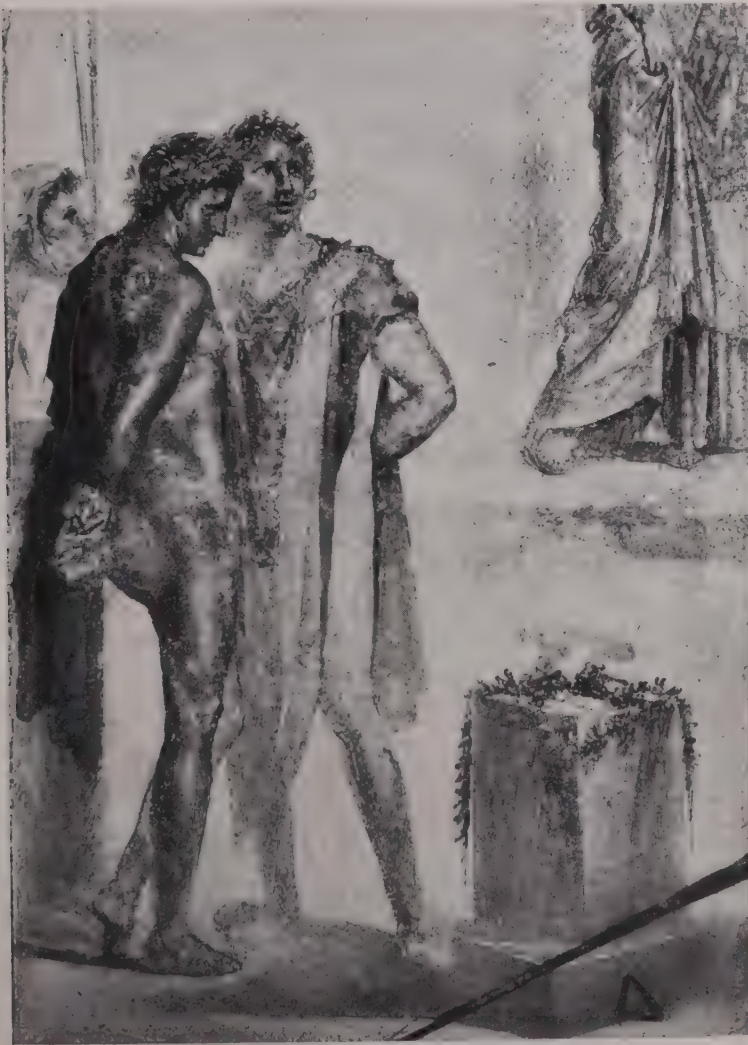


FIG. 28. — ORESTE ET PYLADE EN TAURIDE.
(Casa del Citarista, Pompéi.)

1. *Illustr. London News*, 3 déc. 1938, p. 1038-1039.

qu'a rendus tour à tour la cité maurétanienne : pièces de vitrine, dirait-on, parmi lesquelles les thèmes de sculpture animale alternent avec les beaux éphèbes dionysiaques. M. L. Chatelain¹ a récemment voulu grouper avec l'Ephèbe de Volubilis (fig. 23) — qui n'est peut-être qu'un motif de fontaine — un cheval plus récemment exhumé (fig. 24); même si le groupement n'a pour lui qu'un minimum de vraisemblance, les deux pièces gardent leur qualité; elles témoignent qu'on aimait les arts du siècle de Périclès, autant que l'archaïsme finissant, à Volubilis. Mais il eut valu la peine de rapprocher plutôt les maigres chevaux du Démarèteion de Syracuse (479-478 av. J.-C.), ou les « cavaliers » de Tarente, qui font aux « poulains » de Corinthe une escorte si fringante, jusqu'au temps d'Archytas. G. E. Rizzo, dans ses admirables études monétaires², n'a pas manqué de signaler le rapport du célèbre petit cheval de bronze de New-York avec les didrachmes de l'époque de Gélon et Hiéron.

Les mânes de Gélon ont dû tressaillir d'aise, tandis qu'à Delphes, — près des illustres trépieds des Dinoménides, des offrandes syracusaines « riches en or » — au dernier détour de la Voie Sacrée, devant le temple d'Apollon, des équipes françaises remontaient l'été dernier l'angle Sud du temple (fig. 25). Grâce aux bienfaits de l'« anastylose » à la mode³, quelques colonnes reprendront là bientôt leur élan vers le ciel. Il ne reste plus qu'à déplacer un peu le vilain Pilier de Prusias, qui n'était d'ailleurs pas à sa place; ce memento bithynien pourra être, certes, écarté des parvis où mourut Néoptolème, sans que les yeux de Clio aient à verser des larmes. Apollon revient honoré en sa demeure; plus en contre-bas (fig. 26), dans l'exquis paysage



FIG. 29. — L'ÉPIPHANIE DE DIONYSOS A NAXOS.

1. *Mon. Piot*, t. 36, 1936 (1938), p. 59 sqq. pl. III. C'est le dernier fascicule qu'ait publié le regretté E. Michon.

2. *Ci-dessus*, p. 210, n. 1.

3. R. Demangel, *Le voyage en Grèce*, 10, 1938, p. 7.



FIG. 30. — PEINTURES POMPÉIENNES. — ÉPIPHANIE DE DIONYSOS A NAXOS. (Casa del Citarista, Pompéi.)

agreste et rocheux de Marmaria, la *tholos* énigmatique de Théodotos de Phocée — enclose, par souvenir de la Terre-Mère, dans le sanctuaire d'Athéna-Pronaia — a repris aussi sa stature : plus haute qu'on avait cru, car un cinquième tambour doit s'ajouter dans la colonne de cette claire rotonde marmoréenne. Ce bijou réparé de l'antique Ionie va d'ailleurs ainsi redescendre, par la date, au début du IV^e siècle. Rajeunissement des pierres qu'on disait mortes !

Le IV^e siècle, qui fut ami de la grâce, est « racinien » ; car Phryné près de Praxitèle ferait penser à la Champmeslé : celle-ci sut amener plus de pleurs aux yeux des courtisans de Versailles que le sacrifice d'Iphigénie n'en avait coûté aux Achéens brutaux, rassemblés dans Aulis. Tandis que reparaissent tout à l'Est d'admirables chefs-d'œuvre, comme à Chypre (fig. 27) la tête de calcaire d'Arso (Musée de Nicosie) ¹ — parée des reflets d'une douceur automnale, grave encore pourtant, à mi-chemin du pathétique de Scopas — c'est une joie de récupérer, vers l'Occident, les compositions picturales les plus proches de l'art de ce Nicias dont les pinceaux ajoutaient tant sur le marbre — c'est Praxitèle lui-même qui nous l'a laissé entendre — aux délicatesses du ciseau du père de la Cnidienne. Nous avons goûté les premiers agréments de ces résurrections par les publications de la *Casa di Livia*. A nouveau, tandis que P. Ducati publiait les tombes étrusques des Lionnes (vers 530) et des vases peints (vers 510), une élève de M. G. E. Rizzo, Mlle Olga Elia, vient de donner un même soin, à Pompéi, dans les *Monumenti della pittura* ² ! On voit revivre les ensembles de cette célèbre maison campanienne découverte en 1853, où Popidius Secundus Augustianus avait organisé comme une Pinacothèque, sous l'œil du dieu cithariste de bronze retrouvé là. Depuis l'époque de Claude et de Néron, le quartier Nord-Est de l'insula formait là un véritable « Salon d'Automne » par sa décoration pariétale : les grands panneaux peints de figures qui sont parfois de grandeur naturelle sont insérés dans les décorations murales du II^e et du III^e style, à la manière de tableaux encadrés ; l'exèdre d'Oreste et Pylade en Tauride a livré une magnifique composition théâtrale (fig. 28), où l'Iphigénie d'Euripide accueille en Tauride les prisonniers qu'elle n'a pas encore reconnus. Non moins éclatante et vivante la scène de l'Épiphanie de Dionysos à Naxos, splendide composition (fig. 29) de fantaisie pré-pergaménienne, où la rencontre d'Ariadne endormie a la grâce d'un tableau de Giorgione, voire des *Noces de Roxane* peintes par le Sodoma pour l'étage de la Farnésine. Le Sodoma s'était inspiré là d'un tableau d'Aétion décrit par Lucien. Mais il eût pu trouver, dans l'Épiphanie de la Maison du Cithariste, l'idée de ces Amours aux ailes bruisantes dont l'entremise dévoile les charmes de celle qu'attend un hyménée divin et malheureux (fig. 30).

En un temps où les bergères n'épousent plus ni les dieux ni les rois, S. A. R.

1. St. Casson, *Ancient Cyprus*, 1937, frontispice et p. 198.

2. *Monumenti della Pittura ellenistico-romana*, III, *Pitture della « Casa del Citarista »*, 1938, I.

Ruprecht, prince héritier de Bavière, se console aussi avec l'archéologie : on lui doit la publication ingénieuse et érudite¹ d'une statuette de bronze de la collection Van Lenepp (fig. 31), à Smyrne, qui révèle incontestablement l'influence de Lysippe sur un modèle de la fin du IV^e siècle. Dans la même *Corolla L. Curtius*, dédiée à l'éminent savant qui a si brillamment dirigé, de longues années, l'Institut allemand de Rome, feu P. Arndt avait publié une tête provenant de la collection du Prince Trivulzio à Milan², et qui s'apparente tant au Poseidon Loeb qu'à celui de la Collection Van Lenepp signalé de plusieurs côtés à la fois. On doit aussi à P. Arndt³, longtemps animateur de la publication des *Griechische und Römische Porträte* ou d'autres magnifiques répertoires, de connaître désormais probablement la seule Danaïde dont les mains soient restées jadis pures du sang de l'époux.

Pour avoir fait grâce à l'indésirable, cette cinquantième fille de Danaos a perdu en une nuit la gloire inquiétante des « non-initiées » de la *Nekyia*, ces réprouvées du tonneau magique, qui, sur les murs de la Basilique de la *Porta Maggiore* à Rome⁴, signifiaient encore aux yeux des fidèles que tout est vain sans la foi et l'amour. La délicieuse statue (fig. 32), récemment acquise par l'*Ars classica* de Genève représente Hypermnestra, semble-t-il — beauté qu'on vient d'arracher au sommeil — tandis



FIG. 31. — POSEIDON DE LA COLLECTION VAN LENEPP.
(A Smyrne.)

1. *Corolla L. Curtius*, p. 108 sqq., pl. 28-29.

2. *Ibid.*, p. 109, pl. 30-31. Cette même tête (Poseidon Barsanti) est signalée comme annonçant le pathétique du Laocoon par M. Fred. Poulsen, dans l'admirable seconde série d'études qu'il vient de nous donner : *From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek*, 1938, p. 45. Un essai paru là sur l'originalité alexandrine corrobore des idées que l'auteur de ce Courrier a lui-même toujours soutenues.

3. *Ibid.*, p. 110-113, pl. 32-34.

4. J. Carcopino, *La Basilique de la Porta Maggiore*, p. 280.

qu'elle tient encore le glaive tentateur. Une gemme de la collection Sangiorgi à Rome la montrait ayant déjà remis à Lynceus épargné l'arme inutile, méritoire cadeau des noces funestes, et de son indécision.

Au cours de l'été 1937, presque sans coup férir — étant tombée, semble-t-il, à



FIG. 32 G. — DANAÏDE DE L'« ARS CLASSICA », A GENÈVE.

l'Agora d'Aphrodisias, en Carie, sur une frise de portique abattue et enterrée à peu de profondeur — une mission italienne a fait en Anatolie de surprenantes découvertes. Nous connaissons assez pauvrement encore l'art des villes hellénistiques d'Anatolie en Syrie, quoiqu'on ait retrouvé par là de tous côtés des ensembles architecturaux fort imposants, qui nous avertissent du rôle d'un urbanisme dont Auguste a tiré leçon : quand il voulut, comme on dit, rebâtir en marbre sa Rome de briques. Au début même de l'ère impériale, il n'y a pas encore de sanctuaire, en Italie ou ailleurs, qui ait l'amplitude grandiose de celui de Bel à Palmyre — avec, au cœur de sa vaste cour, bordée plus tard de portiques claudiens, le temple inauguré en 32, sous Tibère. Mais ce n'étaient pas seulement les demeures divines qui bénéficiaient en Orient de ce goût de la grandeur dont les Attalides, les Séleucides — les Lagides aussi en Égypte — firent hériter les Occidentaux, qu'ils éblouirent et éduquèrent.

Les édifices publics, les théâtres, les portiques, les thermes ont eu, dans l'Orient méditerranéen, une magnificence par laquelle fut préparée la grandeur romaine, imitatrice à ses débuts. Le plan originel des Thermes d'Aphrodisias dégagé par les fouilles françaises¹, celui de l'Aphrodision

1. Voir pour la première fois, E. Will, *Rev. archéol.*, 1938, II, p. 228 et sqq. (plan à la p. 234, fig. 4).

avec ses deux cours précédées d'un Propylon, nous font sentir ce que pouvait être le prestige de cette « monumentalité » véritable que nos esthéticiens modernes cherchent parfois à retrouver si volontiers, partout où la constatation ne s'imposait guère. La cour des Thermes d'Aphrodisias offrait déjà un magnifique exemple de l'art décoratif si fleuri, fantaisiste et exubérant, qu'on peut appeler d'Aphrodisias¹. Le Musée de Stamboul a recueilli une partie des piliers, des consoles monumentales ornées de têtes d'animaux — béliers, taureaux —, d'êtres mythologiques : Flore, Néréides, Méduses, Minotaures, Héraclès, Persée. Ce matériel annonçait bien, déjà, la frise nouvelle dégagée par la mission de G. Jacopi. On devinerait aussi aux Thermes d'Aphrodisias certaines origines de la décoration des arcs triomphaux romains. Comme à Ephèse, Milet ou Pergame, on présente là l'existence d'une « Salle impériale » où s'abritait l'image du maître du lieu, à qui les Thermes étaient dédiés : l'empereur Hadrien.

Les frises du Portique de l'Agora, retrouvées depuis lors, sont un peu plus anciennes et attestent l'activité, aux débuts mêmes de l'Empire, de cette école de sculpteurs d'Aphrodisias en Carie, virtuoses du marbre, qui a répandu ses signatures achalandées à travers le monde méditerranéen, à Rome et en Italie, avec une significative insistance. En Anatolie, Romains et indigènes collaboraient; les marques de tâcherons d'Aphrodisias sont en deux langues. Le Portique



FIG. 32 b. — DANAÏDE DE L'« ARS CLASSICA », A GENÈVE.

1. Sur cet art, voir l'étude complexe et instructive de G. Mendel, *Cat. Mus. Constantinople*, II, p. 177-213. Il n'est pas spécial à l'Anatolie : on le retrouverait à Rome, après l'*Ara Pacis*, comme en Afrique : notamment à Leptis (Basilique). L'association du décor animal et végétal est caractéristique.



FIG. 33. — MASCARONS D'APHRODISIAS.

ionique de la cour de l'Agora, exhumé en 1937, et qui s'étendait probablement sur quatre côtés (200 × 70 m.) porte sur l'épistyle une dédicace faite à l'Aphrodite locale, éponyme de la ville — et aussi à Auguste et Tibère — par un certain Diogénès, fils de Ménandros, prêtre du culte impérial. La frise, dont les blocs ont été retrouvés alignés comme lors de la chute du monument, était ornée sur toute son étendue d'un nombre impressionnant de têtes, soutenant des guirlandes de fleurs et de fruits, qui n'ont pas la légèreté, au vrai, de celles de l'*Ara Pacis*. C'est tout un monde décoratif et fantaisiste, mythique et historique (fig. 33-34), idéalisé souvent (fig. 39, cul-de-lampe), mais réaliste aussi parfois, qui s'évoque : de l'Olympe à la terre, de l'éther à la mer, des bois et forêts aux villes. Partout on voit s'entremêler ici, voisinant en gaie compagnie, dieux, génies et monstres : Zeus et Pan, les infernaux, les célestes, les Eros et les Bacchantes, les Nymphes et les Muses, les Satyres et les Silènes, les Amazones ; immense « légende des siècles » : épique, tragique ou idyllique ! A ces visages de rêve, mascarons scéniques ou autres, s'associent les portraits qu'on a tirés de la vie locale et de l'histoire ; on dirait qu'ils surveillèrent la vie de l'Agora ! Ce sont les maîtres de l'heure et favoris de la fortune, archontes et gouverneurs ¹, à côté, dit M. G. Jacopi, des courtisanes provocantes et mêmes des loqueteux ; sages et fous, philosophes chenus et fétards dorés, prêtres et mimes, magistrats et athlètes, adolescents et vieillards, légionnaires et acteurs ; les portraits suspendus ainsi autour de la cour sont d'une stupéfiante variété, et l'on écrirait toute une histoire de l'art grec avec les influences qu'ils décèlent, car les petits artistes d'Aphrodisias — en bons Grecs — ont puisé de toutes mains à travers le répertoire de la sculpture classique : ils sont tour à tour archaïsants, ou libres ; copistes-nés, c'est tour à tour Polyclète ou Phidias, Praxitèle ou Scopas qu'ils démarquent, sans oublier les maîtres de l'art claquant, agité et ronflant parfois, de l'Autel de Pergame. Comme on comprend mieux, d'après ces morceaux de bravoure des virtuoses de Carie, l'attrait sur les Latins, des maîtres d'éloquence asiatique, à Rhodes ! Une tendance qui n'était crue que

1. *Illustr. London News*, 18 déc. 1937, p. 1.094 sqq. On a cru reconnaître Auguste et Tibère.

littéraire se trouve confirmée, dans tout l'art, pour le premier siècle de l'Empire. Le sol a été prodigue. On a retrouvé déjà cent soixante-dix masques de porteurs de guirlandes et il y en avait peut-être jusqu'à cinq cents.

Il serait prématuré de faire de l'École d'Aphrodisias une initiatrice de l'art de l'Empire latin, car on ne voit pas encore assez le rapport entre les sculptures de l'Agora, des Thermes, et les œuvres signées par les artistes nomades installés en Italie même. Ne prenons pas, là non plus, position dans le fameux débat « Orient ou Rome », tout en signalant la longue persistance de la tradition des sculpteurs d'Aphrodisias, jusqu'à la basse époque : ils ont produit encore d'étonnantes têtes de bronze, après les Sévères, comme celle du Musée Allard Pierson, à Amsterdam ; ils ont multiplié les empereurs de marbre, et les magistrats, qui comptent parmi les plus beaux échantillons iconographiques, pour le IV^e siècle de notre ère, avec certaines statues corinthiennes.

Finissons ce septième *Courrier* par d'autres portraits encore. Tandis que l'Égypte nous a rendu une tessère d'os inscrite au nom de Ménandre, jeton de théâtre décoré d'un portrait de l'artiste apparenté à la tête expressive de Boston¹, et que, des collections du roi Fouad, est venue à Alexandrie (fig. 36), avec le gobelet des Amours vendangeurs, un admirable médaillon — portrait des premiers Lagides², digne de rivaliser avec le Ptolémée I^{er} Sôter de la Glyptothèque Ny-Carlsberg (l'un des deux profils l'évoque d'ailleurs)³ — c'est de l'Orient asiatique, du moins, que nous parviennent les plus surprenantes découvertes, dignes d'alimenter d'éter-

1. *Bull. Soc. royale d'Alexandrie*, 32, 1938, fig. à la p. 157.

2. A. Adriani, *ibid.* p. 77-111, pl. VI-XII.

3. Fr. Poulsen, *From the collections*, II, 1938, fig. 9-10.



FIG. 34. — MASCARONS D'APHRODISIAS.



FIG. 35. — UN DYNASTE DE SHAMI.

nelles controverses, — *Hellas oder Orient?* — et de réjouir, — mais qu'ils ne se réjouissent pas trop vite! — ceux qu'inquiète, paraît-il, notre attachement raisonné, raisonnable, à ce qu'ils appelleraient désormais si volontiers le « vieux préjugé gréco-latin », né sur les flots bleus de la Méditerranée.

Avec force, un indianiste éminent¹ dénonçait il y a peu « l'impudent mensonge mis en circulation par les compagnons d'Alexandre : selon lequel l'Inde de l'Indus — la seule que les Perses et les Macédoniens aient connue — n'aurait jamais été conquise *avant les Grecs* par personne, sauf par Dionysos et Héraclès. Le « Mégastène a dit! » aurait terriblement pesé sur nos études, balançant trop

longtemps le véridique témoignage de Darius fils d'Hystaspe, l'Achéménide, Roi des Rois, qui, dans son inscription de Persépolis, annexait pourtant à bon escient l'Oxus et l'Indus à ses « satrapies orientales ». Au vrai, Darius n'a pas menti : une grande région indo-iranienne, coupée par la géographie de la civilisation perso-babylonienne, a existé, indépendante et originale, à l'Orient de l'empire achéménide même, avant de former le royaume des Indo-Grecs, puis ceux des Indo-Parthes et des Indo-Scythes, qui, au II^e s. avant J.-C., détruisirent la civilisation grecque de Bactriane. A l'époque des Sassanides, de nouveau, cette région s'est ressoudée, au vrai, à l'Iran. Le Seistân (Sakasténè) partagé entre Iran et Afghanistan aujourd'hui, a été jadis le pays des Sakas que Xerxès levait pour sa grande armée : archers au bonnet de feutre pointu, comparables aux « Cimmériens » des sarcophages de Clazomènes

1. A. Foucher, *CRAI.*, 1938, p. 336 sqq. (voir : 337).

(Hérodote, VII, 64) : ce n'étaient pas, certes, des Scythes (inattendus!) de la steppe nordique, mais des émigrants nomades parvenus sur l'Étymander (Helmand) entre le grand lac de Drangiane et l'Arachosie, dès le VII^e s. au plus tard. Les Achéménides avaient franchi l'Indus : il y a eu un « Gandara » de Cyrus et un « Hindu » de Darius! Mais les généraux d'Alexandre qui, sur l'Hyphasis, ont osé prendre le parti de l'armée rebelle pour arrêter l'impétuosité du Macédonien, auraient usé même de l'arbitraire historique pour accréditer l'idée que leur chef prestigieux marchait *le premier* sur les traces directes de Dionysos et d'Héraclès! Grosse question d'imposture — Eratosthène s'en gaussait! — et je dois dire ici qu'il m'a toujours semblé, pour ma part, que la légende de la prétendue conquête des Indes par Dionysos ne remontait pas avant celle d'Alexandre, car le dieu de Nonnos paraît *imiter* le héros, au rebours des doctrines auxquelles les poètes et les artistes alexandrins ont fait une si habile fortune. Mais les Macédoniens n'ont porté, par là, qu'après les Achéménides les dieux de leur patrie, fils de Zeus, qui défendent si fraternellement ensemble une des portes de la muraille thasienne; ils s'associèrent auprès de ces fameux « berceaux de la dynastie » dont traitait déjà éloquemment de La Coulonche. Ils ont, à leur tour, préparé, à l'époque hellénistique, l'assimilation de Çiva à Dionysos dans la montagne, et celle de Krishna à Héraclès dans la plaine¹ : problème à reprendre à la lumière des documents indiens, et qui montrerait les dangers de la limitation de notre culture antique à la Méditerranée, même la plus orientale.

Quel intérêt prennent ces problèmes, dans le moment où l'on discute sur les sources de l'hellénisme de Palmyre; quand nos voyageurs, ceux d'Angleterre, vont tour à tour si diligemment rechercher au Nord de l'Afghanistan les vestiges de la civilisation gréco-bouddhiste! Ce ne sont pas seulement les voluptueux ivoires de Begram², qui sollicitent l'attention : pro-



FIG. 36. — MÉDAILLON D'ALEXANDRIE.
PTOLÉMÉE I ET BÉRÉNICE.

1. Sir Aurel Stein a retrouvé le nom d'Héraclès dans la montagne du Sanbulos, en lettres grecques de la fin du IV^e siècle : aux grottes de Karafto, *The geographical Journal*, 1938, p. 336 sqq. et fig. 21.

2. J. Hackin, *Rev. arts asiat.*, XII, 1938, p. 2-11 (mars). La publication vient de paraître chez Van Oest.



FIG. 37. — TÊTE AU COLLIER DE SHAMI. (Voir fig. 38.)

Palmyre, un paragraphe spécial n'apprend-il pas que deux de ces statues équilibrées formaient la charge d'un chameau? Mais d'où venaient au juste les caravanes et les effigies? D'Antioche, ou des villes de la côte de Syrie? D'Alexandrie ou de Damas? Il est fort important qu'au cours de ces premiers débats, Sir Aurel Stein ait pu aller photographier et signaler à Shami², dans la haute plaine de Malamir (Khuzistan, N.-O. de Shiraz), près de bases massives de pierre, dans un temple hellénistique détruit à l'époque parthe, de ces étonnantes statues princières, pour nous réapparues (fig. 35, 37 et 38). Il y avait jadis des fonderies à Suse, à Écbatane, cités lointaines où avaient pénétré, comme Plutarque l'atteste, les artistes grecs

duit de riches gildes d'ivoiriers de la province de Gwalior, telle celle de Vidissa qui avait orné un des jambages de la porte méridionale du Grand Stupa de Sanchi¹. On ne sera plus réduit non plus à scruter les monnaies de Bactriane, avec leurs portraits grecs, leurs légendes grecques qui retiennent tant l'attention. Voici que l'Amérique essaye de retrouver dans les immenses ruines de Séleucie du Tigre, la « Sybaris parthe », les sources de l'hellénisme de Palmyre: sans que les fouilles de l'Université de Michigan nous aient, d'ailleurs, encore révélé là autre chose que le maigre urbanisme d'une banlieue de capitale assez semblable à trop d'autres. Les Palmyréniens importaient toutes préparées les statues honorifiques de leurs grandes avenues municipales, bordées de colonnes à consoles comme celles d'Apamée; ils les « légendaient » sur place; dans la grande loi fiscale de

1. *Annales Mus. Guimet*, XXXIV, p. 164, 7.

2. *Times*, 6 juillet 1936; Fr. Cumont, *Syria*, XVII, p. 394; Sir Aurel Stein, *The geographical Journal*, 92, 1938, p. 313-342; voir aussi A. Godard, *Athar-é-Iran*, II, 2, 1937, p. 285-305. — Cet article est intitulé au moins hardiment : *Les statues parthes de Shami*; voir, p. 303 : « Notre homme, qui n'était peut-être, après tout, aucunement parthe. »

qui accompagnaient la marche d'Alexandre en Haute Asie. Reste, notamment, à Shami, un énergique masque, traité selon le naturalisme le plus hellénistique: fragment savoureux d'une tête diadémée de dynaste (fig. 35). On a gardé aussi, malgré les destructions violentes des effigies du « temple » signalé, une statue de bronze quasi-complète, hélas! crevée au ventre à coup de masse, de taille naturelle (1m.94): elle représentait (fig. 37-38) un personnage barbu et moustachu, en tenue irano-palmyrénienne: costumé tel que ceux, en pierre, qu'on peut voir couchés dans les splendides hypogées funéraires du royaume de Zénobie; l'un d'eux est magnifiquement reconstitué au Musée de Damas. De figure grasse et large¹, armé d'une courte épée et d'un poignard « persépolitain », suspendus l'un et l'autre de chaque côté à son flanc, le dignitaire de nobie ne fut-elle bien, comme on nous l'assure, qu'un poste avancé de l'Iran, un *épicentre* — telles Samosate, Hiérapolis — d'une civilisation asiatique qui aurait donné



FIG. 38. — STATUE DE BRONZE DE SHAMI.
FACE. (Détail : fig. 37.)

Shami porte un vêtement à manches, son ajustement évoquant aussi les figures gréco-bouddhiques du Gandhara. Amovible, trop petite, mais plus experte, la tête (fig. 37) avait été travaillée à part, car elle n'est pas de même patine. Un précieux collier, comme on en reverrait à Palmyre, cachait le joint. Le modelé du nez fin retient l'attention par sa courbe subtile. Notons qu'on a recueilli au même endroit, avec la main colossale d'un dieu ou prince tenant le sceptre ou l'épée et deux figurines de bronze, deux têtes de marbre; l'une porte le diadème royal; l'autre, fâcheusement endommagée, se réfère indéniablement du moins à un type hellénistique d'Aphrodite, comme celle que Sir Aurel Stein avait trouvée à Fasa en 1934. Il serait donc imprudent de parler d'art « parthe », comme on a fait. D'où s'est fait le transfert d'influences? La Palmyre d'avant Zé-

1. Les yeux sont saillants, la lèvre inférieure avancée. M. Godard nous parle ici d'un « Normand » (!). La coiffure à large bandeau est celle des Arsacides.

à Séleucie du Tigre ses fleurs les plus iraniennes? Elle a du moins combiné fort à la grecque l'ornementation de son premier temple de Bel, et pour les nouveaux morceaux eux-mêmes. Qui l'emportera, l'instinct passionné de l'Asie, ou la force logique si pénétrante de l'hellénisme? Les discussions sur l'art des tissus — Chine ou Proche-Orient — renaissent elles-mêmes aujourd'hui¹ à la faveur de ces grandes querelles de l'érudition, si fécondes, toujours recommencées.

Les « bijoux perdus de l'antique Palmyre » n'ont jamais été plus convoités, ni mieux connus, plus discutés aussi. Et voici qu'à Pompéi, Via dell'Abbondanza, une maison vient de nous rendre, on l'a dit, un voluptueux ivoire indien haut de 0 m. 25 : manche de miroir, semble-t-il, qui nous apporte peut-être l'image sensuelle de la déesse Laksmi environnée de deux petites suivantes; est-ce, a-t-on écrit, l'objet de culte d'une esclave, ou le bibelot choyé d'un patricien, d'un riche marchand dilettante qui fréquentait les soukhs d'Alexandrie? L'ivoire est daté de 30 à 20 av. J.-C., certainement antérieur à l'an 79. On avait pu rapprocher déjà un Hadad de Pouzsoles des dieux au masque couvert de feuilles trouvés dans la Nabatène, à Khirbet et Tannour², et qui revivent en nos cathédrales. Ni le cosmopolitisme méditerranéen, ni la recherche de « l'espace vital » ne sont inventions d'hier. Qui n'a vanté en toutes langues son « *mare nostrum* »?

CH. PICARD.

1. M.-Th. Schmitter, *Rev. archéol.*, 1939, I. p. 73-102.

2. Ch. Picard, *CRAI*, 1937, p. 440 sqq.



FIG. 39. — MASCARON D'APHRODISIAS.

L'ART INDIEN DU NICARAGUA

DAVID SEQUEIRA, musicien, peintre et archéologue, a mis au jour lors de ses fouilles récentes au Nicaragua, un art indien, jusqu'à présent ignoré. Plusieurs des figures reproduites ici, sont les œuvres de cet artiste magnifique, aux talents variés, inspiré par ses découvertes.

C'est avec l'intention de faire des recherches sur la musique précolombienne en Amérique centrale, que Sequeira décida d'entreprendre des fouilles dans les îles du grand lac du Nicaragua. Pendant deux ans, il habita l'île d'Ometepe, ancienne résidence des chefs caciques indiens. Ce sont les tribus connues sous le nom de Niquiranos et de Nahuas, d'origine aztèque, qui ont autrefois peuplé ces parages.

Guidé par ses connaissances archéologiques et par un merveilleux instinct, il mit bientôt au jour des urnes funéraires renfermant des ossements, des objets de céramique décorés, des statuettes représentant des dieux et des déesses, des flûtes et divers instruments de musique. Dans l'île voisine, appelée Sapatera, il découvrit de grandes idoles de pierre, notamment celle dont il fit don à la ville de Managua et qui est érigée aujourd'hui dans le parc central.

Puis il alla explorer les provinces d'Estelie et de Matagalpa, plus à l'Est, régions peu développées et peu habitées de nos jours. C'est là qu'il découvrit les plus anciens vestiges de civilisation indienne. Tandis que dans les tombes des îles, les coupes et les plats sont décorés à l'intérieur, ceux qu'il a trouvés dans ces contrées sont peints à l'extérieur de l'objet. Les dessins sont de forme géométrique et exécutés seulement avec une ou deux couleurs.

Plus tard, il orienta ses recherches dans le département de Chontales. Les tri-



FIG. 1 (en haut). — RÉCIPIENT A TROIS PIEDS.
(Ile d'Ometepe, Nicaragua.)

FIG. 2. (en bas). — MÊME RÉCIPIENT, INTÉRIEUR.
(Ile d'Ometepe, Nicaragua.)

que tenter de la décrire en ces quelques pages serait inutile. La variété des formes et des dessins est telle qu'elle fournirait la matière d'une étude beaucoup plus développée.

Les urnes funéraires contenant les ossements masculins présentaient en général la forme d'une coupe reposant sur un pied. Le couvercle, simplement posé

1. Lors d'une récente conférence que fit M. Sequeira devant la Société américaniste, le docteur Rivet, directeur du Musée de l'Homme, annonça que des négociations avaient été entreprises pour faire entrer au Musée la collection Sequeira.

bus indiennes du même nom, les Chontal, d'origine Maya, avaient autrefois peuplé ces provinces. Sequeira y trouva des inscriptions hiéroglyphiques sur des rochers. Dans les tombes, les objets de terre cuite étaient revêtus de dessins où l'influence maya se fait nettement sentir.

Petit à petit, il transporta ses trouvailles à Granada, sa ville natale. Ses travaux d'excavation avaient duré cinq ans. Pendant les cinq années qui suivirent, il classa et étudia les nombreux spécimens qu'il possédait. Absolument captivé par les merveilleux exemples d'art indien qu'il avait sous les yeux, Sequeira décida de les faire connaître, et voici comment il s'y prit : il se fit artiste lui-même. Nous étudierons plus loin son œuvre propre.

Sa collection¹ est si vaste (une centaine de barils pleins jusqu'aux bords),



sur les bords, est souvent peint à l'intérieur. Quelquefois, l'extérieur s'ornementait de sujets en relief, animaux ou figures humaines. Tous les os contenus dans ces urnes ont été préalablement séchés et nettoyés, selon les coutumes indiennes d'ensevelissement; le crâne occupe le milieu; sur les côtés sont placés debout les os longs : tibias, fémurs, etc. Par-dessus et en dernier lieu sont rangés les côtes; les dents sont posées dans un récipient spécial.

En général, plusieurs ustensiles et coupes de formes variées accompagnent les ossements. On trouve des plats creux à trois pieds, à l'intérieur desquels sont racontés, au moyen de dessins allégoriques, les actes du défunt. Quelquefois, la coupe n'est ornée que d'une bande décorative. C'est sur les objets provenant de l'île d'Ometepe que l'on rencontre les plus riches dessins¹. Ils étaient exécutés avec des instruments rudimentaires : plumes d'aigle taillées en pointe. Le rouge brun domine dans ces compositions; cependant on y voit aussi des tons de sépia claire et foncée, toute la gamme des jaunes doux. Les teintes les plus sombres paraissent

être du noir, mais en examinant la couleur de près, on s'aperçoit que c'est un brun très foncé ou un vert très soutenu. Sur quelques rares objets, on trouve un peu de bleu pâle. Ces couleurs étaient fabriquées par les artistes eux-mêmes, selon leurs besoins. Ils faisaient bouillir les feuilles d'une certaine liane, et d'après le temps de cuisson accordé, ils obtenaient leurs teintes. Cette pratique est aujourd'hui oubliée. Seuls quelques rouges d'origine végétale existent encore. Les Nicaraguayennes des îles s'en servent pour teindre la paille de leurs tapis appelés *petates*.

Les urnes contenant des os féminins diffèrent des précédentes par leur forme : elles n'ont jamais de pied et le couvercle n'est pas orné à l'extérieur. Elles sont entièrement lisses. Cependant,



FIG. 3. — VASE DÉCORÉ DE PEINTURES.
(Collection Sequeira, Nicaragua.)

1. Sur le vase reproduit ci-contre, la figure en relief représente Ometochtli, le dieu-lapin, dieu du vin et des joueurs.

l'intérieur de l'urne gagne en richesse ce qu'elle perd en apparence. Ces vases, comme les urnes des hommes, contiennent des pièces de vaisselle artistique, mais il n'est pas rare d'y trouver des colliers de turquoise et d'autres pierres précieuses, des statuettes de jade finement sculptées, voire de minuscules statuettes d'or pur. Les figures de céramique peintes y sont nombreuses.

Les couvercles de ces urnes sont souvent des œuvres d'art d'une grande perfection. On ne se lasse pas d'étudier ces compositions; jamais un motif n'est répété, et parfois les lignes s'enlacent de telle façon qu'elles font perdre complètement le sens du fini. Les artistes indiens ont voulu exprimer par là l'idée qu'ils se font de l'immortalité. Nous ne comprenons pas toujours les sujets qu'ils ont figurés parce que notre civilisation et nos croyances actuelles sont trop



FIG. 4. — URNE FUNÉRAIRE POUR SÉPULTURE FÉMININE.
(Nicaragua.)

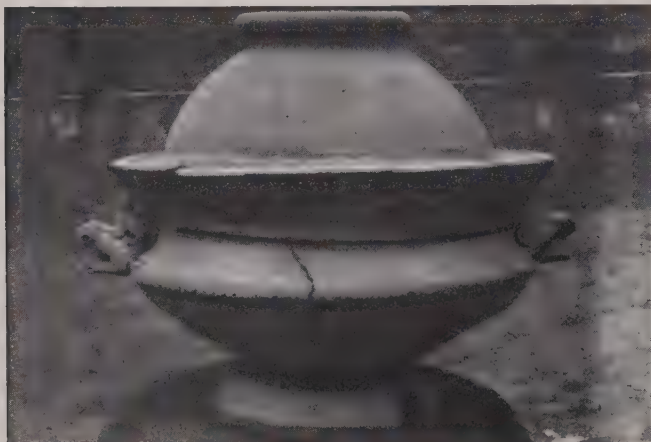


FIG. 5. — URNE FUNÉRAIRE POUR SÉPULTURE MASCULINE.
(Nicaragua.)

l'effroi chez les guerriers représentés alentour. Presque toujours, les animaux sont mêlés aux hommes, ou plutôt à des mains, des pieds et des yeux d'hommes. Jamais un dessin n'est complet s'il ne contient la représentation des éléments, le plus souvent ceux-ci sont figurés sur une bande qui entoure la composition.

loin des leurs. Pourtant, l'ensemble harmonieux des lignes, des formes et des couleurs frappe agréablement la vue. Ces dessins plaisent, et c'est beaucoup dire. C'est au sentiment de vérité qu'ils expriment, à leur sincérité qu'ils le doivent.

Un œil solitaire et froid occupe le fond de certains vases. Dans d'autres récipients, ce motif est répété, mais l'œil lance en tous sens des éclairs qui jettent

Les statuettes ne sont pas moins étonnantes. Les Indiens ont voulu réunir dans



FIG. 6. — DÉCOR D'UN FOND DE COUPE A TROIS PIEDS.
(Relevé de David Sequeira. Nicaragua.)

leurs œuvres sculptées les idées d'unité et de diversité; pour y parvenir, ils sont arrivés à enfermer deux, trois ou quatre significations dans une même statuette. J'ai tenu en mes mains une déesse de la maternité trouvée dans une tombe à Nindirí, ancien village indien près de Masaya. Le vieillard qui l'avait trouvée m'aida à en identifier les formes. Sur une des faces, c'était une figure de femme, à la coiffure haute et aplatie, rappelant singulièrement un type égyptien. En tournant cette tête en bas, on découvrait une autre figure humaine, mais de caractère dif-



FIG. 7. — DÉCOR D'UN FOND DE COUPE A TROIS PIEDS.
(Relevé de David Sequeira. Nicaragua.)

férent. Sur l'autre face, le prolongement des bras entrelacés se terminait par des têtes de serpent, sur le ventre d'une autre déesse. En regardant la statue de côté, on voyait une baleine, tandis que du côté opposé on reconnaissait facilement une grenouille.

Ainsi, dans cet objet sculpté, long de 20 centimètres à peine, on trouve cinq formes d'expression parfaite. Il y en a peut-être davantage; le tout est organisé dans un merveilleux équilibre des proportions. Chaque figure prise à part semble être le thème principal de la statue, et cependant des éléments de chacune d'elle participent à la formation d'une autre figure.

David Sequeira savait la difficulté qu'il aurait à faire connaître par des photographies l'art indien ainsi découvert. Il se décida à copier les plus beaux dessins. En présence de certains objets détériorés ou cassés, il exécuta sur le papier des reconstitutions remarquables. Aidé de sa fille, Helena Sequeira, résidant actuellement à Managua, il composa ainsi plus de cent-vingt planches d'égales dimensions (50 cm. X 50 cm.)¹. Après de multiples expériences, il découvrit la plante dont les Indiens se servaient pour la fabrication de leurs pigments, car aucune couleur

1. Cinq de ces planches sont actuellement exposées au Musée de l'Homme.



FIG. 8. — DÉCOR D'UN FOND DE COUPE A TROIS PIEDS.
(Relevé de David Sequeira. Nicaragua.)

moderne ne répondait exactement aux teintes trouvées sur la céramique ancienne. Il lui fallut plusieurs mois de recherches pour trouver tous les tons dont il avait besoin. Son œuvre de reproduction est parfaite et purement indienne. Toutefois, les dessins antiques ne sont pas doués de toute la fermeté de ligne qu'il leur confère, en raison des instruments primitifs avec lesquels ils ont été exécutés.

Les quelques figures reproduites ici donnent une idée de la variété et de l'importance de l'œuvre de Sequeira. La première (fig. 8) représente dans sa partie centrale le dieu de la Guerre et au-dessous de lui, la Mort. Dans la bande décorative qui l'entoure, on reconnaît les éléments, tels qu'ils sont toujours indiqués dans l'art indien; puis viennent des armes, des plumes d'aigle, des animaux stylisés, des mains et des bras, des instruments de musique, des ornements funéraires. L'ensemble donne une impression lugubre et triste, certainement voulue par l'artiste. Ce dessin est la copie de l'intérieur d'une coupe formant le couvercle d'une urne.

Dans une autre figure (fig. 7), on reconnaît l'idée de la création telle que l'entendaient les Indiens. Les deux masques représentent l'homme et la femme, l'ouverture réservée dans la partie supérieure du crâne a pour but d'y laisser pénétrer la vie figu-

rée par un serpent ailé. Nous retrouvons dans les angles opposés le même serpent, protégeant l'œuf ou cellule génératrice; puis les éléments, en bande décorative. Le dessin est ici presque purement linéaire, ce style est assez rare et probablement plus ancien que celui de la figure précédente.

De certains dessins se dégage un sens de l'infini que nous saisissons, mais qu'il est difficile de traduire en paroles. Il y règne souvent une conception un peu effrayante de l'Univers. Peut-on dire que ces dessins soient beaux? Ce n'est peut-être pas le terme qui leur convient : ils éveillent au plus haut degré l'intérêt et l'étonnement. Nos yeux ne sont pas habitués à cet art. L'observateur se sent intérieurement bouleversé par la variété des thèmes et incapable de réaliser le sens de tant d'énigmes. L'harmonie de chaque composition nous dit combien chaque ligne a été pensée et voulue. Quelquefois, en un éclair, nous croyons saisir une histoire... Puis tout cela nous échappe comme une fumée.

On peut affirmer que nous sommes ici en présence non seulement d'ornements appliqués à une vaisselle primitive, mais aussi des pensées d'une civilisation morte.

David Sequeira est actuellement à Paris. Il a voulu apporter à cette ville, amie des arts, la primeur de ses travaux, et y rechercher la juste consécration de ses efforts.

Hélène CHATELAIN-JUDGE.



FIG. 9. — IDOLE EN GRANIT ROUGE.
(Parc central de Managua,
Nicaragua.)

GEORGES DE LA TOUR

A PROPOS DE QUELQUES TABLEAUX NOUVELLEMENT DÉCOUVERTS



FIG. 1. — G. DE LA TOUR. — LA NATIVITÉ. *Archives fotogr.*
(Musée de Rennes.)

L'exposition des « Peintres de la Réalité », qui s'ouvrit à l'Orangerie en novembre 1934, nous avait permis de rassembler onze œuvres originales certaines de Georges de La Tour. Elle confirmait ainsi les travaux antérieurs de quelques érudits et en même temps nous faisait faire un grand pas dans la connaissance d'un génie rare et profond, tout à coup surgi des ténèbres dont un inexplicable oubli l'avait enveloppé pendant près de trois siècles.

En 1915, M. Hermann Voss projeta sur lui les premières clartés¹. Partant de

deux toiles signées qui se trouvent depuis 1810 au Musée de Nantes, mais que personne, malgré cette signature, n'avait identifiées, il reconnaissait celui qu'on

1. *Archiv für Kunstgeschichte*, II, 1914-1915, fasc. 3-4.

appelait encore Georges du Mesnil de La Tour¹ dans un certain nombre d'œuvres éparses çà et là sous des noms divers.

A cause de la guerre, nul ne connut alors en France l'article de M. Voss. M. Louis Demonts l'ignorait encore en 1922, lorsqu'il publia dans la *Chronique des Arts* (30 avril 1922, p. 60 et suiv.), un article où il affirmait que le signataire des deux tableaux de Nantes était le Lorrain Georges du Mesnil de La Tour dont la biographie, non l'œuvre, avait été reconstituée dans ses grandes lignes par un architecte de Nancy, Alexandre Joly². En même temps, il donnait des tableaux attribuables à ce peintre une liste semblable à celle qu'avait proposée M. Voss, avec, en plus, le tableau dit *le Prisonnier*, du Musée d'Épinal. Moi-même, dans mes premières études sur Le Nain³, je me rangeais à leur côté et je retirais aux peintres laonnois ce qui revenait au Lorrain, notamment le délicieux tableau du Musée de Rennes qu'on appelle *Le Nouveau-né* (ou *la Nativité*) (fig. 1). M. Voss et M. Demonts étant arrivés au même point par des voies analogues, leurs conclusions n'en prirent que plus de force à nos yeux quand le problème fut étudié de plus près. M. Voss⁴ eut le grand mérite de reconnaître que Georges de La Tour n'était pas seulement l'auteur de scènes nocturnes, caractérisées par la recherche d'un effet de lumière dû à une chandelle que tient l'un ou l'autre des personnages, mais qu'on devait lui attribuer aussi un certain nombre de tableaux éclairés normalement par la lumière du jour. En dépit de maintes différences, de nombreux indices les rapprochaient d'une toile signée, *Le Tricheur* (ou *L'Enfant prodigue*) appartenant à M. Pierre Landry.

On aurait pu croire que l'impulsion donnée aux recherches par l'exposition de l'Orangerie ferait sortir de l'ombre d'autres œuvres authentiques du grand peintre lorrain. En fait, pendant plus de deux ans, nous ne vîmes rien de nouveau, sinon des répliques, des copies d'originaux perdus ou des productions qui semblent prouver l'existence autour du grand peintre d'imitateurs plus ou moins habiles.

Enfin, vers le printemps de 1937, M. Charles Sterling découvrit et publia⁵ une œuvre qui compte parmi les plus belles, les

1. Il a été prouvé depuis que c'est son fils, Etienne, lieutenant-général du village de Lunéville, qui porta le nom de seigneur du Mesnil (et aussi de Flein). A. Philippe, *Catalogue du Musée d'Épinal*, 1929.

2. *Du-Mesnil-la-Tour, peintre*. Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine*, Nancy, 1863.

3. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1922-1923.

4. *Formes*, juin 1931, p. 97-100.

5. *Burlington Magazine*, juillet 1937, p. 8 et sq.



FIG. 2. — LA MADELEINE REPENTANTE.
Gravure anonyme. (Paris, Cabinet des Estampes.)

plus profondes et les plus émouvantes de Georges de La Tour, la *Madeleine repentante*, qu'on a pu admirer à l'exposition des « Chefs-d'œuvre de l'Art français ». Depuis, M. Charles Sterling a fait connaître¹ deux autres toiles, dont l'une, précieuse particularité, est signée, ce qui porte à quatre les signatures du maître. C'est une variante de la *Madeleine* en méditation devant une tête de mort. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce n'est pas sur la plus belle des deux versions de sa pensée que Georges de La Tour a jugé bon de mettre sa signature.

M. F.-G. Pariset, qui consacre depuis plusieurs années d'érudites recherches à Georges de La Tour, et qui a découvert la date jusqu'alors inconnue de la naissance du grand peintre lorrain², publiait en 1935 deux gravures qu'il attribuait à Jean Le Clerc, de Nancy, et où il reconnaissait deux œuvres perdues de La Tour³. Qu'elles soient ou non de Le Clerc, M. Pariset a vu juste sur le point le plus important. Comme l'a prouvé depuis l'événement, les deux tableaux qu'elles reproduisaient allaient bientôt enrichir le catalogue, encore trop pauvre à notre gré, des œuvres de La Tour : c'étaient la *Madeleine au miroir* et une toile du Musée du Mans qui fut également identifiée par M. Charles Sterling.

Peu après, M. Pariset découvrait et publiait dans la *Gazette des Beaux-Arts*⁴ un très curieux tableau dont le sujet n'était pas facile à identifier : il sut, en le rapprochant d'une gravure de Claude Mellan, y reconnaître la *Mort de saint Alexis*. Nous sommes au dernier acte de la légende du « pauvre sous l'escalier », qui fut



FIG. 3. — G. DE LA TOUR. — MADELEINE REPENTANTE.
DITE LA MADELEINE AU MIROIR. (A M. Fabius, à Paris.)

1. *Burlington Magazine*, mai 1938, p. 203 et sq. *Gazette des Beaux-Arts*, 1935, II, p. 254.

2. A Vic-sur-Seille, le 19 mars 1593.

3. *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art*, 1935, p. 231-248.

4. 1938, II, p. 363 et sq.

très populaire au moyen âge et jusqu'au XVII^e siècle, et qui inspira de nos jours à Henri Ghéon, son plus beau drame chrétien. Alexis, fils du noble Romain Euphormion, s'enfuit le soir de ses noces, vécut de longues années en ermite aux Lieux Saints, puis revint à Rome et, oublié de tous, se fit accueillir comme un mendiant inconnu dans le palais de sa famille. Il y prit gîte sous l'escalier. Dix-sept ans passèrent. Le Pape et l'Empereur sont avertis en songe qu'un homme de Dieu se trouve chez Euphormion. Ils viennent; ils interrogent : ce ne peut être que le mendiant sous l'escalier. La Tour a représenté l'instant où un page, une torche à la main, se penche vers le saint homme déjà raidi par la mort et tenant entre ses mains la lettre qui va révéler son nom.

Le tableau a été acquis par le Musée Lorrain, à Nancy. M. Pariset avait découvert précédemment la mention d'une *Image saint Alexis*, peinte par La Tour et offerte en 1648 par la ville de Lunéville au marquis de La Ferté, gouverneur de Nancy¹. Il n'en conclut pas que ce soit le tableau récemment retrouvé, car La Tour a pu faire deux *Saint Alexis*, ou même davantage, à plusieurs années d'intervalle, par exemple vers le temps où Callot, avant Mellan, traitait en gravure le même sujet. Pour ma part, le caractère de la peinture aujourd'hui conservée au Musée de Nancy m'inclinerait à l'idée d'une date notablement antérieure à 1648.

M. Charles Sterling a écrit sur l'une et sur l'autre *Madeleine* des pages aussi pénétrantes que justes de sentiment, et qui ne font pas moins d'honneur à la sagacité de l'historien et du critique. Bien que vraisemblablement ce soit le même foyer de lumière qui, dans les deux tableaux, éclaire la méditation de la sainte, — une veilleuse qui, masquée dans l'un, est entièrement visible dans l'autre, — M. Sterling, pour les distinguer, propose d'appeler la version signée la *Madelcine à la veilleuse* (fig. 4) et l'autre la *Madeleine au miroir* (fig. 3). Ces deux dénominations méritent d'être adoptées par la critique. Ainsi se trouvent soulignés le rôle du miroir dans la plus belle des deux versions, et le progrès accompli de l'une à l'autre par la pensée de l'artiste. L'addition du miroir est en effet une des principales différences entre les deux toiles.

D'autre part, au lieu de l'ombre noire qui occupe tout le bas de la toile dans la *Madelcine au miroir*, concentrant la clarté et l'expression sur le visage, le buste et les mains, la flamme éclaire, au-dessus de la table, la tête de mort posée sur les genoux de la Madeleine, et les jambes nues de la sainte. Les jambes nues ne sont pas d'une inspiration heureuse. Quelle différence entre le geste, somme toute banal, de la main posée sur le crâne, et, dans l'autre tableau, cette main tremblante qui allonge sa silhouette d'ombre au travers de la partie la plus éclairée de la composition, ces doigts longs et fins qui effleurent à peine le crâne desséché comme pour en reconnaître à tâtons les funèbres détails! Et quelle poétique invention dans cette lumière presque entièrement masquée par ce noir symbole de la mort! Seule la pointe de la flamme légèrement agitée par un souffle venu on ne sait d'où, peut-être

1. *Textes sur Georges de La Tour à Lunéville.* (Bulletin de la Société de l'Hist. de l'Art français, 1935, p. 121.)



Phot. J. Lacoste.

FIG. 4. — LA MADELEINE REPENTANTE, DITE LA MADELEINE A LA VEILLEUSE.



FIG. 5. — DEUX MOINES.
Gravure anonyme.
(Cabinet des Estampes, Paris.)

de la calme haleine de la sainte absorbée dans sa méditation, dépasse la courbe de ce dôme, aujourd'hui vide, qui abrita une pensée pareille à la nôtre. Ainsi dans ce drame muet, c'est à la tête de mort qu'appartient le rôle dévolu, dans la plupart des autres scènes nocturnes peintes par La Tour, à la main qui protège la flamme d'une chandelle tenue par l'autre main.

Tout d'ailleurs est trouvaille de génie, inspiration qui se meut librement au sein des

plus hautes régions de l'éther spirituel, dans cette peinture dont le premier abord est si sévère, et où la palette se réduit volontairement à des gradations de blanc et de noir ! La Tour n'a pas hésité à rompre avec une tradition immémoriale. Au lieu des ondes dorées que tant d'autres ont répandues sur les épaules de la blonde pécheresse, il nous montre des cheveux lisses et noirs.

Le noir occupe tout, sauf les quelques points où se concentrent l'expression et la pensée. Le bas du corps de la pénitente et le dessous de la table ne sont qu'une noirceur opaque qui remplit presque la moitié de la surface peinte.

Le graveur de la *Madeleine au miroir* (fig. 2) a pris de grandes libertés, non pas tant dans le détail que dans la construction même du tableau. Trouvant trop de noir dans la peinture de La Tour, il a supprimé toute cette base selon lui inutile et sans intérêt de la composition. Il se trompait. Sa gravure se rabaisse à une pieuse anecdote. C'est La Tour qui a raison dans son audace. Tout ce noir autour d'une pensée est pour beaucoup dans l'effet voulu de grandeur et de mystère.

Que de peintres, que de magiciens de la ligne et de la couleur ont déployé sur ce thème du repentir de la Pécheresse leurs inventions les plus subtiles ou les plus magnifiques, faisant rouler des larmes sur de belles joues et ruisseler jusqu'aux pieds une blonde et soyeuse chevelure ! Madeleine devient alors une sorte de Vénus chrétienne, une Vénus affligée, mais qui n'en est que plus séduisante, et dont la chair délicate contraste avec le rude décor d'une grotte ! Ici, plus de grotte, plus de contraste. Un accord, au contraire, profond et grave entre les murs nus d'une cellule, la clarté d'une mèche trempant dans l'huile et l'intense méditation de la sainte. Les larmes mêmes sont superflues, et les blonds cheveux, et les grands yeux dont les larmes avivaient l'éclat. Ce n'est pas nous que la sainte pénitente regarde. Le peintre nous la montre de profil, assise à une table, le menton appuyé à sa main. De l'autre main elle touche une tête de mort posée sur un objet quadrangulaire qui

peut être un coussin ou un livre. Là est la plus belle invention d'un génie à la fois réaliste et mystique. Le crâne desséché que la sainte effleure de sa main n'est pas ce qu'elle regarde. Son regard va chercher plus loin l'image de la mort dans un miroir. Madeleine touche du doigt la réalité funèbre, mais sa contemplation se fixe sur le reflet, plus mystérieux que la réalité, que lui présente, enfermé comme dans une châsse, le miroir.

A quoi tient l'étrange fascination de ce réceptacle de reflets qui, en principe, nous offre un double exact de la réalité? Exact, oui. Mais ne suffit-il pas que l'image soit inversée, mettant à gauche ce qui est à droite et réciproquement, pour désorienter notre regard? Ce double qui s'avance à notre rencontre, du fond d'une transparence pareille à de l'eau solidifiée, prend un air d'apparition, de revenant d'un autre monde. De Van Eyck à Titien, et de Vélasquez à Ingres, cette magie du miroir a, au cours des siècles, attiré nombre de grands peintres, et, plus que d'autres peut-être, ceux qui, experts à rendre dans toute leur complexité et toute leur singularité les objets et les êtres, savent, par l'intermédiaire des formes et des couleurs, faire passer dans leur œuvre ce souffle de l'esprit qui donne un sens à la vie et au monde. Georges de La Tour n'est pas le moindre de ces privilégiés. Peut-être ici a-t-il été jusqu'à concevoir une magie secrète qui ajoute au pathétique de la méditation, comme si dans ce miroir où Madeleine plonge ses regards, c'était son propre visage que la vivante croyait voir sous les traits de la mort.



FIG. 6. — G. DE LA TOUR. — LE MOINE MORT.
(Musée du Mans.)

Le premier qui appela mon attention sur le tableau du Musée du Mans, que M. Charles Sterling a publié en même temps que la *Madeleine à la veilleuse*¹ est un religieux de l'abbaye de Solesmes, foyer intellectuel qui, malgré la clôture, ne laisse, pour ainsi dire, rien échapper de ce qui mérite d'intéresser l'esprit humain. Dom Henri de Laborde n'avait pas hésité à reconnaître pour une œuvre de La Tour, dans les hauteurs où on l'avait relégué, le tableau inscrit au catalogue du Musée sous la rubrique

1. *Burlington Magazine*, mai 1938, p. 203 et sq.

de l'école espagnole et le titre : *Moine en prière près d'un moine mourant* (fig. 6).

Lorsque, un peu plus tard, j'en parlai à M. Charles Sterling, je m'aperçus qu'il avait déjà commencé l'étude de la question, et je jugeai bon de ne pas disputer le mérite de la découverte à ce jeune savant qui a déjà tant fait pour la cause de Georges de La Tour. Là, comme dans le cas de la *Madeleine repentante*, il semble qu'il y a eu deux versions peintes par le grand Lorrain sur le thème de deux moines, de deux capucins, dans une cellule. M. Pariset, avant de connaître le tableau du Mans, avait publié en même temps que la gravure de la *Madeleine au miroir* une autre estampe représentant *Deux moines dans une cellule* (fig. 5). Les deux gravures sont certainement du même auteur, que ce soit Jean Le Clerc ou un autre; un détail caractéristique se retrouve dans l'une et dans l'autre, addition peu heureuse à l'œuvre de La Tour : c'est la fumée qui déroule ses spirales au-dessus de la mèche de la veilleuse.

Les deux versions des *Deux Moines* sont encore plus différentes que celles de la *Madeleine*. Dans l'une, celle que nous ne connaissons que par la gravure et qui est probablement la première en date, car c'est de beaucoup la moins expressive, les deux moines sont assis face à face. L'autre, celle du Musée du Mans, est au contraire l'une des œuvres les plus pathétiques de La Tour. Sans trop céder à des impressions amplifiées peut-être par la coïncidence qui a rapproché dans le temps la découverte de la *Madeleine au miroir* et celle du tableau du Mans, on ne saurait nier une certaine parenté entre les deux œuvres : inspiration austère, intensité et concentration spirituelle, allant, semblerait-il, jusqu'au point où elles vont dépasser la vie, sévérité de la palette répondant avec une exactitude et une sûreté parfaites à celle de la pensée.

De part et d'autre, éclairée par une flamme que masque un écran qui n'est pas, comme dans la plupart des scènes nocturnes de La Tour, une main tenant le foyer lumineux, une cellule nue où se passe un mystère de l'esprit. De quel mystère s'agit-il dans le tableau du Mans? Selon M. Charles Sterling, d'accord, je crois, avec M. Pierre Landry, autre excellent connaisseur du grand Lorrain, le peintre nous montre un moine mourant, déjà mort peut-être, assisté par la prière d'un religieux de son ordre. C'est en effet une impression funèbre qui peut se dégager tout d'abord de cette composition, où il semble que La Tour ait voulu répandre une atmosphère dramatique qui ne lui est pas habituelle. Il est naturel que l'on ait cru voir un mourant ou un mort dans cette figure étrangement convulsée, comme tordue par la souffrance, figure vraiment exceptionnelle chez notre peintre¹ (fig. 7). La Tour l'a voilée d'ombre, ce qui rend difficile l'analyse des traits et de l'expression. Cette ombre, où nous pénétrons avec une sorte de crainte révérentielle, est une

1. Sous l'impression de ce caractère exceptionnel, M. Pariset a été jusqu'au doute sur l'attribution à Georges de La Tour (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1938, II, p. 66, n. 1), sous prétexte que le « mort » du Mans ressemble si peu au « mort » de l'*Image saint Alexis*. Mais le « mort » du Mans n'est pas un mort, et pour moi le doute est impossible.

invention digne de ce grand artiste. Elle est une façon de nous dire : là est le lieu d'un mystère ; allons plus loin : d'un miracle !

Sans doute, tout est mystère dans notre vie et dans notre mort. Mais la mort n'est pas un mystère effrayant pour un saint moine. Comment un peintre d'une spiritualité si haute et si profonde aurait-il pu avoir l'idée de représenter l'agonie d'un religieux dans les affres de la souffrance et de la mort ? C'est la paix, *pax quae exsuperat omnen sensum*, qui est le don suprême de Dieu à son pieux et humble serviteur prêt à quitter ce monde.

Ici, je me réfugie derrière l'autorité de Dom de Laborde. C'est lui qui m'a fait remarquer combien il est insolite et même choquant de mettre une

tête de mort entre les mains d'un moine mourant, à moins de supposer que ce moine a été frappé subitement en pleine santé, au cours d'une méditation. Encore est-il certain qu'un de ses frères, dès les premiers signes d'un dénouement fatal, aurait substitué à cette tête de mort l'emblème de la rédemption et de l'espérance, le crucifix. Dom de Laborde a trouvé, à mon avis, la vraie explication du tableau : La Tour a peint *Saint François en extase*. C'est une vision céleste, le spectacle de choses dont la description est interdite à la parole humaine, qui tord les membres du saint dans une exaltation surhumaine mêlée de cette sorte de terreur dont parla Jacob après avoir vu l'Echelle mystérieuse : « *Terribilis est locus iste.* » L'extase est un rapt de l'esprit. Sur ce rapt, le génie de La Tour étend ce voile dont l'ombre, dans son contraste avec la lumière, offre les merveilleuses ressources à un grand peintre. L'idée de cette interprétation qui, selon moi, s'impose, est venue au savant bénédictin d'un tableau de Greco qui représente une *Extase de saint François*¹ ; on y voit le saint contemplant une tête de mort, en présence d'un autre religieux. Si notre moine, dans le tableau du Mans, portait les stigmates, la question serait tranchée ; mais le détail des mains dans l'ombre est peu visible.

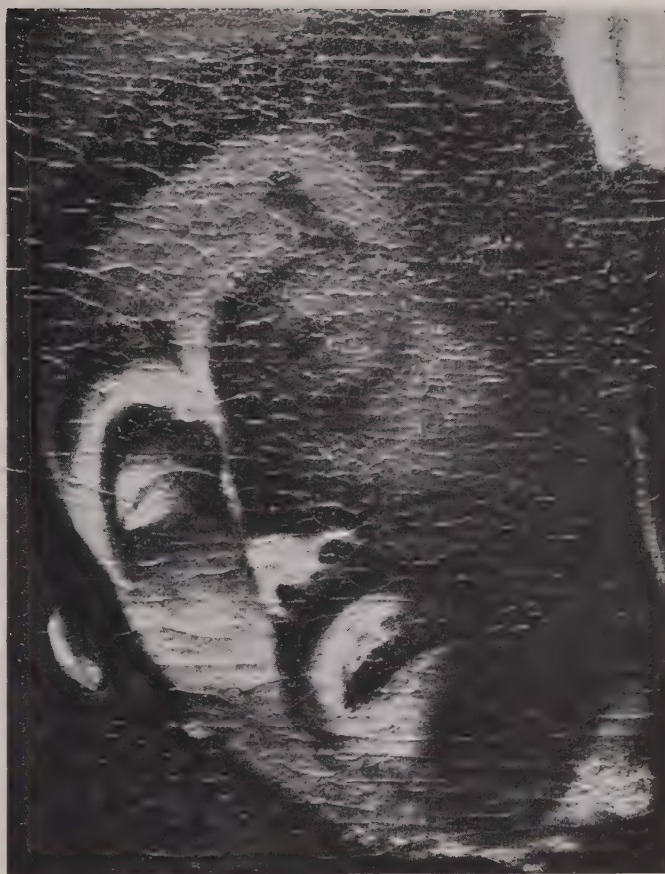


FIG. 7. — G. DE LA TOUR. — LE MOINE MORT. Détail.
(Musée du Mans.)

1. Ce tableau figurait à l'exposition de la *Gazette des Beaux-Arts* en 1937.

D'ailleurs, le peintre, à qui l'on a pu prêter l'invention extraordinaire d'anges sans ailes sous des traits de jeunes filles, ne craignait pas de prendre des libertés avec les signes extérieurs, si vénérables qu'ils fussent.

J'ajouterai que l'attitude de l'autre moine ne saurait nous satisfaire dans l'hypothèse d'un mourant ou d'un mort : elle devient très expressive en relation avec un miracle. Ces mains levées et jointes ne font pas un geste de prière, du moins dans la mesure où il peut y avoir dans la vie spirituelle d'un moine une action qui ne participe pas de la prière. Ce n'est pas ainsi qu'on récite à un chevet funèbre les prières des agonisants ou celles des morts. Le visage et les mains de ce moine, dont l'attitude évoque tel apôtre dans la célèbre *Transfiguration* de Raphaël, expriment la surprise, le respect et l'action de grâces en présence de la faveur surnaturelle, de l'ineffable marque de prédilection dont le Père Séraphique est l'objet. Ce religieux faisait au Père une lecture pieuse dans le gros livre que nous voyons ouvert sur ses genoux. Le souffle divin a passé, la lecture a été interrompue ; le religieux adore le passage de Dieu. J'ose croire que le tableau du Mans ainsi rendu à sa rare et profonde signification n'en devient pour nous que plus précieux et plus émouvant.

La dernière née à l'histoire des œuvres de La Tour est un *Saint Joseph charpentier*, qui nous est fourni par l'Angleterre. Il a été découvert par M. Percy Moore Turner, grand ami de l'art français, qui, si je suis bien renseigné, va le prêter temporairement à la National Gallery. En peignant *Saint Joseph charpentier*, La Tour n'avait pas à poursuivre des secrets presque impénétrables, comme il l'a fait dans la *Madeleine au miroir* ou dans l'*Extase de saint François*. Sa composition appartient à une catégorie d'œuvres non moins belles, qui reposent sur le contraste de deux figures, l'une peinte dans tous ses détails avec un réalisme intransigeant, l'autre qui tient le foyer lumineux et qui devient ainsi une sorte d'apparition, un être de lumière. Le mot d'apparition que je viens de prononcer, suffit à indiquer que le réalisme est toujours chez le grand peintre lorrain d'une espèce singulière. Il sert la spiritualité, âme de cet art étrange et émouvant. Il crée, par opposition, le mystère. L'effet de lumière que La Tour a emprunté à Honthorst, n'est pas, comme chez ce caravagiste hollandais, un procédé ingénieux pour mettre de l'inattendu dans des scènes dépourvues de signification et où la figure humaine n'est qu'un élément pittoresque de plus. Comme un peu plus tard Rembrandt, La Tour est l'explorateur, le magicien, le poète de l'ombre. Armé d'un mystérieux flambeau, dont la flamme est aussi vacillante et aussi inextinguible que celle de la Psyché intime qui est en nous, il poursuit et capte les secrets de l'ombre, et ces secrets sont d'ordre spirituel et mystique. En fait, il n'existe pas un chef-d'œuvre de la Tour sans mystère.

(A suivre.)

Paul JAMOT.

L'ŒUVRE D'ENGUERRAND CHARONTON¹

DEPUIS quelques années, les critiques d'art cherchent à dévoiler « le mystère des primitifs français ». Comme les plus nombreux et les plus beaux se trouvent en Provence, c'est donc sur les œuvres provençales que se poursuivent principalement leurs investigations... sur les œuvres déjà bien connues, dirais-je : il en existe beaucoup d'autres, surtout en Provence orientale, qui n'ont pas encore retenu leur examen. C'est à peine si les Brea ont mérité de rapides mentions. Quant aux retables qui n'ont fait l'objet jusqu'ici d'aucune étude particulière (j'essaierai, si je puis, de les faire connaître), quant aux peintures murales si nombreuses (quelques séries sont du plus haut intérêt), personne ne s'en occupait, personne ne les recherchait jusqu'à ces derniers temps, où elles ont été photographiées par M. Hubert Dhumez. Il est si commode de travailler sur une matière mise à la portée de tout le monde ! On reviendra donc constamment sur les grandes œuvres telles que celles de Nicolas Froment, l'*Annonciation* d'Aix, la *Pietà* de Villeneuve, le *Couronnement de la Vierge*, par Enguerrand Charonton, sans essayer d'appliquer à leur connaissance plus complète la seule méthode qui, jusqu'ici, n'ait pas causé de déboire : la présentation de documents d'archives qui fassent connaître le nom des auteurs restés ignorés et les circonstances de leur action. On préfère la comparaison, l'intuition. Sans doute, quelques auteurs ont fait ainsi des observations à retenir, mais combien d'erreurs ont été commises ! Je rappellerai, à ce propos, ce que j'ai déjà dit, ici-même², que « pas une des identifications — je dis bien pas une — proposées pour des tableaux du xv^e siècle se trouvant en Provence et qui depuis ont retrouvé leur état-civil, n'a été reconnue exacte. » Et malgré tout, on s'obstine dans cette recherche illusoire.

Voici maintenant qu'on a recours à une science (?) nouvelle pour la connaissance de ces mêmes tableaux : la radiesthésie mentale, celle qui s'exerce sans témoins. M. Marignane, après avoir compulsé à peu près tout ce qui a été écrit sur l'*Annonciation* d'Aix et ses volets, le *Saint Jérôme* du Musée de Naples, le *Portrait d'homme* du Musée de Cleveland, le retable des

Cadard au Musée Condé, œuvre authentique d'Enguerrand Charonton et de Pierre Villatte, le *Couronnement de la Vierge* par le même Enguerrand, au Musée de Villeneuve-lès-Avignon, la *Pietà* de Villeneuve, aujourd'hui au Musée du Louvre, le retable des Boulbon qui a suivi la même voie³, leur a appliqué ses recherches radiesthésiques. Ces différentes œuvres, dit-il, sont d'Enguerrand Charonton, avec pour quelques-unes la collaboration de Pierre Villatte. Ainsi il ne restera plus, après les Nicolas Froment, aucun tableau du xv^e siècle avignonnais qui en vaille la peine, sans détermination de son auteur.

Les conclusions de M. Marignane peuvent s'énoncer ainsi : par la radiesthésie on a constaté que de Laon où il naquit en 1412, Enguerrand vint à Mézières, Namur, Bruxelles et Gand où il prit contact avec l'art flamand, puis voyagea à Berne, Constance, Zurich, en Savoie et à Dijon. C'est à Dijon qu'est le point de départ de son œuvre. Il y travailla avec Conrad Witz : celui-ci est, dans le tableau de l'*Annonciation*, l'auteur du Christ et de la Madeleine peints à l'extérieur des volets, de Dieu le Père et des deux petits anges qui l'accompagnent sur le haut du retable ouvert, de l'orfroi de l'ange Gabriel, des figurants assistant à la messe au fond de l'église et des deux curieux derrière les colonnes. Les paysages de l'extérieur des volets sont d'une autre main, postérieure très probablement. J'avais signalé que l'œuvre en question avait été commandée dans son testament de 1442 par le drapier Pierre Corpici et qu'elle était restée jusqu'à la Révolution là où Corpici l'avait prescrit. Non, affirme M. Marignane, qui veut que le retable ait été peint à Dijon. L'*Annonciation* de l'église de Saint-Sauveur était dans le baptistère peut-être depuis le xv^e siècle, « cela est connu ». Si M. Marignane avait eu sous les yeux les textes qui ont déterminé mon jugement, il aurait su qu'il y eut deux *Annonciations* : une au-dessus de l'autel derrière la stalle du prévôt (celle de Corpici), l'autre dans le baptistère.

Mais on ne trouve pas les armoiries de Cor-

1. Marignane, *Le maître de la Pietà de Villeneuve, de l'Annonciation d'Aix... révélé : Enguerrand Charonton*. Paris, J. Povolozki. In-8°, 114 pages.

2. *Notes sur quelques primitifs de Provence*, Gaz. des Beaux-Arts, 1932, vol. VII, p. 392.

3. Il n'a pas connu l'article de M. J. Dupont paru en 1936 dans la *Revue de l'art*, t. I, pp. 261-265, sur un *portrait de vieillard* du Musée de Copenhague, attribué au maître de l'*Annonciation* d'Aix, par conséquent à Enguerrand Charonton, selon la théorie qu'il a adoptée.

pici parmi celles qui existent sur les vitraux de l'église, dont le vestibule est le lieu de l'Annonciation : la question reste à élucider. Cependant, M. Marignane y voit celles des Maillé et celles des Beaune de Semblançay dont on n'avait jamais parlé. Charonton a, dit-il, laissé sa signature dans le dessin, le style et les gestes des mains, le brocart du manteau de la Vierge rappelant celui du *Couronnement* : rien ici n'appartient à l'art provençal, mais plutôt à l'école de Bourgogne, ce qui s'explique puisque l'œuvre fut exécutée à Dijon (comment est-elle venue à Aix ? c'est ce qu'on ne dit pas). C'est d'ailleurs un paysage de Dijon qu'il faudrait reconnaître à travers l'architecture de la baie ajourée au-dessus de l'aile de l'archange. Les prophètes Isaïe et Jérémie, peints sur les volets, ont été exécutés par Charonton avec un tel réalisme que ce sont certainement des portraits de donateurs (je ferai observer qu'il est tout à fait insolite que les donateurs soient ainsi figurés ; je demande à connaître d'autres exemples certains). Le premier, Isaïe, donateur principal au visage imberbe et jeune, est Jean de Beaune, seigneur de Semblançay, général maître des monnaies du roi Charles VII. La radiesthésie l'affirme, l'histoire n'y contredit pas : Jean de Beaune a séjourné à Dijon. Ah ! si M. Marignane avait su (et pourtant je l'ai assez dit dans mes *Primitifs français*) qu'un Jean de Beaune, seigneur de Semblançay, commanda en 1520 le retable du *Crucifix* dans l'église des Dominicains de Saint-Maximin, quelle conséquence en aurait-il tirée pour établir les rapports de la famille de ce financier avec les artistes travaillant en Provence ? Quant au prophète Jérémie, exécuté plus tard qu'Isaïe, c'est sans doute un chanoine de l'entourage de la famille de Maillé ou de Jean de Beaune. Ce n'est pas tout, la résonance positive du pendule radiesthésique donne une présomption en faveur de l'identification de la Vierge avec la personne de Jeanne de Maillé, veuve de Thibault de Laval, chambellan du roi Charles VI, décédé en 1433. L'ange de la salutation est présumé être Guy de Laval, son fils aîné. « Voilà déchiffrée cette grande énigme que nous cachait la fameuse *Annonciation* ! » Déjà, un autre auteur avait cru y être parvenu : Mme Marguerite Mettais-Cartier, dans la *Revue des Musées*, n° 30, p. 184-187. Pour elle, le roi René était le prophète Jérémie ; sa femme Isabeau de Lorraine, la Vierge ; Jean de Calabre son fils aîné, le prophète Isaïe ; Nicolas, son autre fils, l'ange. Trois artistes, dont

les initiales se lisent sur le panneau central : Jean de la Barre, Barthélemy de Clère et Nicolas Froment en auraient été les auteurs. De toutes ces affirmations, aucune ne subsiste et ne peut subsister, pas plus celles de M. Marignane que celle de Mme Mettais-Cartier.

J'ajouterai un mot à propos de cette *Annonciation*. M. Marignane s'est inspiré beaucoup plus qu'il ne l'a avoué, de mon livre sur les *Primitifs français*. C'est là qu'il a trouvé la présence de Charonton à Aix, en 1444. Il a donné la référence que j'avais inscrite, mais ne l'ayant pas comprise, faute d'avoir lu l'avertissement des pages xi et 63, il a imprimé, p. 24, n. 1 : « Mon. bre., J. Gautier, folio 46 R », ce qui n'a aucun sens. Il fallait « *Mur.* (c'est-à-dire fonds Muraire aux Archives départ. des Bouches-du-Rhône, à Aix, *Br* [èves de notaire] *J. Gautier, fol. 46. R* (c'est-à-dire note fournie par l'abbé Requin). »

Vers 1448-1450 est supposé un séjour de Charonton en Italie, très important pour l'évolution de son art : il aurait vécu à Milan, Pise, Lucques, Venise, Florence, Bologne, Ferrare, puis à Naples, Messine et Reggio en Sicile. Pendant ce voyage, il aurait rencontré Antonello de Messine, à moins que cet artiste ne l'ait connu en Provence et n'ait subi son influence en cette occasion. Quelles preuves a-t-on de ces déplacements ? Pas autre chose que les données de la radiesthésie. Et si en 1448, 1449 ou 1450 on retrouvait le nom d'Enguerrand Charonton comme témoin d'un acte notarié, il faudrait bien renoncer à ces magnifiques affirmations. On est loin d'avoir compulsé, en relevant le nom des témoins, tous les actes de cette époque conservés dans les minutes de notaires : par conséquent les théories fondées sur l'absence supposée de l'artiste sont extrêmement fragiles.

A Dijon, Enguerrand ne se serait pas contenté de peindre ou de commencer l'*Annonciation* qu'on a retrouvée plus tard à Aix, il aurait aussi, très probablement en 1436, exécuté le *Saint Jérôme* du Musée de Naples, qui était autrefois en l'église San Lorenzo de cette capitale. Ce n'est pas la première fois qu'on relève les affinités de ce tableau avec l'*Annonciation*, surtout avec l'intérieur des volets, l'un et l'autre montrant des livres et rouleaux posés sur les étagères. Ici se retrouvent l'influence des études eyckiennes de Charonton qui marquèrent sa première œuvre, puis l'inspiration du peintre dé-

terminée par le Christ du Calvaire, les prophètes Daniel et Isaïe du puits de Moïse à la Chartreuse de Champmol. Cependant, la radiesthésie a signalé un collaborateur à qui seraient dus le lion et quelques livres du *Saint Jérôme*.

Pendant le voyage en Italie, de 1448-1450, Enguerrand aurait peint à Messine le portrait du Musée de Cleveland. « L'attribution au Maître de l'*Annonciation* ne fait pas de doute et dans ce portrait certains éléments sont caractéristiques par leurs rapports avec la technique de certaines figures de la *Pietà* et du *retable de Boulbon*. » Pétition de principe, puisque jusqu'ici on ne nous a pas encore prouvé que ces deux dernières œuvres sont incontestablement d'Enguerrand.

Auparavant, voici l'examen du retable des Cadard, la *Vierge de Miséricorde* du Musée Condé, provenant de la chapelle des Cadard en la grande chapelle du Bienheureux Pierre de Luxembourg, chez les Célestins d'Avignon. Il avait été commandé, le 16 février 1452, à Enguerrand Charonton et à son associé Pierre Villatte; il devait avoir une prédelle, qui manque aujourd'hui. Quelle était la part que s'était réservée chacun des deux artistes? On n'avait pas pu jusqu'ici la distinguer. Mais, grâce à ses procédés particuliers d'investigation, M. Marignane a été heureux d'apporter « la solution si longtemps ignorée » : Enguerrand aurait exécuté la Vierge et les « saints » groupés sous son manteau; à Villatte seraient dus la partie inférieure de la robe de la Vierge, les priants et les saints patrons qui les présentent. Mieux que cela, Charonton lui-même aurait été peint par son collègue sous les traits de S. Jean-Baptiste, derrière Jean Cadard (comme il fut aussi plus tard placé parmi les saints qui assistent à dextre au *Couronnement de la Vierge*). Le S. Jean l'Evangéliste, patron de Jeanne des Moulins, serait le fils de Charonton. M. Marignane ne se préoccupe pas du nimbe qui dénote la sainteté de ces deux Jean : on sait combien un tel attribut aurait été jugé inconvenant appliqué à des personnages vivants. La Vierge abritant le monde ecclésiastique et laïque était un thème fort commun à cette époque; les personnages appartenaient au domaine public, ils étaient répétés fréquemment au moyen de poncifs sans caractère particulier, ils l'étaient avec les mêmes traits et les mêmes dispositions. M. Marignane l'ignore

sans doute, lui qui a voulu les identifier, du moins les principaux, quitte à rechercher ou à deviner les relations qui auraient existé entre eux et les artistes; d'abord, la Vierge serait la femme de Pierre Villatte, Jacqueline, dont le prénom seul est connu; le roi agenouillé derrière l'empereur serait Charles VI; la reine, sa femme Marie d'Anjou; l'empereur devient pour M. Marignane, Ladislas, roi de Pologne et de Hongrie, « coiffé d'une couronne en forme de tiare ». Il est incroyable que l'auteur n'ait pas reconnu là la couronne impériale. Et puis que viendrait faire ici ce monarque, que M. Marignane retrouverait dans le *Couronnement de la Vierge*, en avouant toutefois qu'il était mort à cette époque. Devant ce pseudo-Ladislas serait Jacques Cœur! Parmi les personnages du monde ecclésiastique à droite de la Vierge (et non à gauche) serait le pape Eugène IV mort en 1447, mais un portrait a pu être emprunté à Fouquet ou à Van Eyck! L'évêque serait Guillaume Chaillant, l'évêque de Laon que l'auteur suppose avoir amené Charonton dans le Comtat. Le cardinal serait Pierre de Foix. Pour mon compte, j'affirmerai plus énergiquement que jamais que ce sont là des figures conventionnelles, schématiques, sans aucune prétention à être de véritables portraits. On peut même se demander jusqu'à quel point les artistes de ce temps s'appliquaient à reproduire les traits exacts des priants, quand on les voit ici représenter comme vivants des personnages défunts, qu'ils n'ont point dû connaître : Jean Cadard et Jeanne des Moulins. Complétons, en passant, la description du blason de cette dernière : « parti au 1 de Cadard¹, au 2 d'azur à une bande d'or », et ajoutons : « accompagnée de trois anneaux fixés de même »; quand on sait la précision des armoiries de ce temps-là, cela a son importance.

M. Marignane passe ensuite au *Couronnement de la Vierge*. Ce retable avait été commandé, le 24 avril 1453, par Jean de Montagnac à Enguerrand Charonton pour l'autel de la Sainte Cité en l'église de la Chartreuse de Villeneuve. Il est aujourd'hui au petit Musée de l'hospice de cette bourgade, où il a été maltraité par un photographe qui a voulu en raviver les couleurs. Le

1. Rectifier encore ce qui n'est peut-être ici qu'une coquille typographique : « d'argent à un charon de gueules », pour : un chevron de gueules

prix-fait, révélé par l'abbé Requin, entre dans tous les détails, il est même surchargé d'indications qui n'ont pas pu être toutes réalisées. Il est vrai qu'une certaine latitude avait été laissée à l'artiste.

Disons pour commencer que le tableau était primitivement surmonté d'un revers ou ciel en quart de rond; là était figuré un fin drap de damas cramoisi, chargé de fleurs de lys d'or. Il n'avait pas été question de la prédelle. Le traité avait été passé entre Enguerrand seul, et jusqu'ici tous les critiques avaient été d'accord pour reconnaître une seule main d'exécutant. La radiesthésie a démontré au contraire à M. Marignane que Pierre Villatte avait collaboré à cette œuvre : on lui devrait la tête de Dieu le Père; à dextre le S. Jean-Baptiste, qui, étant copié sur celui du retable des Cadard, ne pouvait être que du même auteur et représente encore Enguerrand, puis une partie des personnages agenouillés à dextre et à senestre, surtout dans le bas, tout le ciel où volent des anges (sauf le Crucifix) seraient du même Villatte.

Depuis le retable des Cadard, Charonton aurait exécuté son voyage en Italie; sa nouvelle œuvre serait donc imprégnée de l'influence des maîtres toscans. Elle pourrait être rattachée au *Paradis* d'Orcagna en l'église Santa Maria Novella de Florence; elle porterait le témoignage de l'admiration de son auteur pour Fra Angelico. Tout cela nous le laissons aux affirmations de M. Marignane sans les faire nôtres.

Naturellement M. Marignane, qui n'a pas reconnu le caractère impersonnel des représentants du monde ecclésiastique et laïque groupés sous le manteau de la Vierge des Cadard, a voulu aussi retrouver dans les figures des saints prescrits dans le prix-fait les traits de personnages de son époque : les rois Charles VII et Ladislas, le cardinal de Foix, le pape Eugène IV à senestre, non loin de S. Pierre et de S. Paul, puis Villatte lui-même peint par Charonton; au bas de cette rangée, le roi René. L'œuvre aurait été exécutée en Avignon; ce sont les monuments de Villeneuve qu'on retrouverait au-dessous du ciel des bienheureux : l'église de la Chartreuse, les remparts de la ville, etc. De tout cela rien à dire. Toutes les suppositions sont permises, à la condition qu'on évite des affirmations nettes.

Hâtons-nous et arrivons à la *Pietà* de Villeneuve. L'auteur du livre que j'examine ici ne pouvait s'arrêter en si beau chemin. Il présume

l'œuvre exécutée en Avignon vers 1466, ce qui est bien imaginé. Mais il fallait se rendre compte qu'elle n'est plus complète. Si l'on regarde avec attention l'encadrement, on s'aperçoit qu'il existait un deuxième étage de figures. Voici maintenant sous quelles influences la *Pietà* aurait été exécutée : « les fresques et les mosaïques du Trecento [italien] ont influencé notre maître ». Sa composition « nous traduit et nous évoque l'art et la grandeur de Byzance ». C'est à Arles, aux Aliscamps, à Saint-Trophime qu'Enguerrand aurait éprouvé ses premiers attraits pour l'art antique. En somme, ce devrait être l'archaïsme qui dominerait et non plus l'art catalan, comme on l'avait imaginé si fréquemment.

L'œuvre, sauf quelques retouches, serait toute de Charonton : c'est ce qu'il aurait fait de mieux. Voici ce qui contribue encore à nous gêner le plaisir que nous éprouvons à voir si bien appréciée cette *Pietà*. Pierre Villatte y serait représenté sous les traits de S. Jean; sa femme Jacqueline serait Madeleine. Ce n'est pas seulement devant son collaborateur que Villatte aurait posé : M. Marignane l'a retrouvé deux fois dans la *Résurrection de Lazare* par Nicolas Froment, sans se douter que ce retable fut exécuté à Florence ou dans les environs, et cinq ou six fois dans la *Légende de S. Mître* à Saint-Sauveur d'Aix. Quant à la Vierge de la *Pietà* ce serait probablement une Espagnole, la femme d'un de ces nombreux artistes espagnols qui habitaient Avignon à cette époque. Il ne serait donc pas étonnant qu'on eût attribué ce retable à Bartolomeo Bermejo. L'analyse de la construction des figures, du dessin des mains, du système des draperies a conduit M. Marignane à la certitude absolue que la *Pietà*, le *Couronnement de la Vierge*, le Christ du retable de Boulbon, le portrait de Cleveland sont de la même main. Je ne suivrai pas dans cette voie l'auteur trop raffiné dans ses observations.

Voici enfin le retable de Boulbon (vers 1475), qui chez son auteur ne dénote plus rien de la Flandre, ni de la Picardie, ni de l'Italie. Il est tout à fait acclimaté en Provence, purement méridional. M. Marignane a été assez embarrassé pour désigner le sujet : la *Trinité au tombeau* ou le *Mystère de la Résurrection*, œuvre troublante « par la bizarrerie du sujet traité ». La réalité est très simple, c'est la Trinité, avec la deuxième personne, représentée en Christ de passion.

Le Christ n'est pas « ressuscité de son tombeau assisté de la Sainte Trinité ». C'est ici l'exposition de notre foi : « Hec est fides nostra », ainsi s'exprime l'évêque présentant le donateur. Dieu le Père, qu'on a rapproché, avec raison, de celui de l'*Annonciation*, apparaît par une baie en haut à dextre du tableau. La colombe de l'Esprit le réunit au Fils. Celui-ci est tel qu'il est apparu dans la messe à S. Grégoire, debout dans son tombeau avec le corps présentant toutes les blessures, tous les stigmates de la Passion, avec la figuration des instruments qui avaient servi pour son supplice : la croix et les clous, le seau pour l'eau vinaigrée, la lanterne, le marteau et les tenailles, le fouet, les verges, la main qui l'avait frappé, la lance, le roseau porte-éponge, la colonne et les cordes qui attachèrent la victime, le tombeau ouvert dont le couvercle a été basculé. C'est le Christ de la Passion tel que nous le voyons aux *xv^e* et *xvi^e* siècles en bien des endroits et qui n'offre rien de bizarre ni de mystérieux.

Quoi qu'en dise M. Marignane (le retable aurait été selon lui exécuté à Saint-Remy pour le chapitre de Saint-Agricol d'Avignon), l'œuvre a bien été destinée à la chapelle de Saint-Marcellin de Boulbon, qui n'est pas si exiguë qu'il veut le reconnaître. Peut-être (je n'affirme rien) était-ce la seule grande église de Boulbon au *xv^e* siècle. Le retable présente à dextre une rue montante de village, avec église et clocher ; cette rue n'appartiendrait ni à Avignon, ni à Boulbon, mais à Saint-Remy de Provence, qu'on ne s'attendait pas à voir apparaître en cette circonstance. Quelles étaient les relations de Saint-Remy avec le chapitre de Saint-Agricol ? On les ignore, par conséquent il est impossible d'expliquer pourquoi ces deux noms sont rapprochés. Est-il certain aussi que l'évêque présentant le donateur ait été S. Agricol ? L'inscription portée après coup au *xvi^e* siècle le dit. Est-elle justifiée ? C'est probable, surtout si le retable était destiné à Saint-Marcellin de Boulbon.

Il est vain, je crois, de s'attacher à la déter-

mination d'un thème aussi schématique de rue de village qu'une trop copieuse restauration contribue à rendre problématique. Au sommet de la tour flotte un étendard, où l'auteur a vu l'aigle de la famille de Sade. Quant au donateur apparenté à cette famille, ce serait Jean Casalet, prieur de Senanque, fondateur du collège de ce nom en la rue Petite-Fusterie d'Avignon, qui était en relation avec Pierre Villatte. Pourquoi aurait-il commandé ce tableau pour Saint-Remy ou pour Boulbon ? Personne ne le sait.

J'arrêterai ici mes critiques. J'ai désiré entrer dans plus de détails que d'habitude, car ce livre me démontrait au maximum la tendance à tout expliquer dans un retable du *xv^e* siècle, à nommer tous les personnages qui y sont figurés, même ceux qui sont les plus communs et les moins caractérisés, à apporter une créance trop accentuée à des apparences fugitives, à des procédés sans support scientifique, à se contenter d'impressions au lieu de documents, à écarter tout ce qui gêne dans les meilleures constatations. On pourrait être désarmé par cette conviction de l'auteur d'avoir expliqué tous les mystères et d'avoir projeté la lumière sur tous les points obscurs. En réalité, les problèmes subsistent, aucune solution prétendue nouvelle n'est susceptible d'être retenue.

Que dire aussi du parti pris qui se manifeste — (et ce n'est pas seulement dans le livre de M. Marignane) — de négliger ou plutôt de parcourir trop rapidement les ouvrages documentaires qui devraient servir de base à toute argumentation, et surtout de ne pas les citer ou de les citer le moins possible ?

Les défauts que je relève ici, les mêmes fautes de méthode se retrouvent dans d'autres ouvrages récents sur l'art méridional, que j'aurais pu joindre à celui que je viens d'examiner : il m'a semblé inutile de le faire. Cela n'aurait en rien modifié mes conclusions ; j'aurais eu peut-être d'autres erreurs à dévoiler et à combattre ; je n'aurais pas eu à changer de doctrine.

L.-H. LABANDE.

B I B L I O G R A P H I E

H. MASPERO, R. GROUSSET, L. LION. — *Les ivoires religieux et médicaux chinois*. — Paris, Les Editions d'Art et d'Histoire, 1939, 96 p., 1 frontispice, 23 pl.

M. Maspero, membre de l'Institut, fait remarquer le petit nombre de modèles que représentent les statuettes chinoises religieuses ; ce sont les divinités protectrices de la maison, dieux du Lieu, de la Richesse, du Bonheur, les dieux patrons des métiers et la « Sainte Mère », qui appartenaient à la vieille religion chinoise, au Bouddhisme et au Taoïsme. Les ivoires qui leur ont été consacrés conservent encore la trace de l'encens qu'on brûlait devant eux.

Historien¹ autant qu'archéologue M. Grousset est doublé d'un poète ; il sait placer les vers d'autrui dans sa prose colorée et imprégnée de l'orientalisme auquel il s'est voué. La jolie exposition de la collection Lion, au Musée Cernuschi, dont il est le conservateur, rassemble plus de quatre cents ivoires qui rappellent les terres-cuites ou « Tanagras » chinoises. Dans les dieux de l'intimité que ces monuments figurent, le savant reconnaît des portraits familiers — ceux des vieillards sont les plus étonnants. Il découvre une ressemblance d'attitude entre les « Donneuses d'enfant » et les Vierges du Moyen-Age, comme entre « le Jeune homme aux capacités excellentes », en prière, les mains jointes, et les saints jésuites italiens. Il se demande si les missionnaires de Macao n'auraient pas influencé l'art des ivoiriers Ming ; ces artistes chinois ont utilisé la courbure de la défense d'éléphant pour rendre le mouvement incliné du corps féminin qui se rapproche ainsi du « déhanchement » des Vierges médiévales.

M. Lion, président de l'Alliance française à Changhai, indique que M. Paléologue dans son *Art Chinois*, en 1887, a signalé, l'un des premiers, les ivoires de l'époque Ming, peu connus encore en Europe à cause de leur rareté. Leurs coloris extraordinaires sont souvent artificiels. Les ivoires médicaux, figurines féminines nues, étaient utilisés par les dames chinoises qui ne se devaient pas pour leur consultation médicale. MM. Lion et J. Bauer, conservateur du Musée de Troyes, ont fait un catalogue détaillé de cette collection.

ELISABETH DE MANNEVILLE.

LOUIS BROCHARD. — *Saint-Gervais, Histoire du monument*. — Préface de Marcel Aubert, membre de l'Institut. — Paris, Desclée, De Brouwer, 1938. In-4°, 446 p., fig. et pl.

De cet important ouvrage consacré à une église parisienne particulièrement riche en souvenirs historiques, la plus grande partie concerne l'histoire même de l'édifice. L'auteur n'est autre que l'actuel curé de la paroisse : on ne pourra guère glaner après lui.

Du fait que Martin Chambiges habitait sur la pa-

roisse Saint-Gervais et qu'il a rebâti ou bâti les transepts des cathédrales de Sens et de Beauvais, l'auteur déduit que le transept de Saint-Gervais ou, tout au moins, le croisillon nord pourrait aussi être l'œuvre du célèbre architecte. Malheureusement, tant de documents consultés n'ont pas, sur ce point, apporté une preuve formelle.

En ce qui concerne la célèbre façade, l'auteur avait découvert un marché, publié par M. Dumoulin en 1933 dans le *Bulletin de la Société de l'Art français*, d'où découle une conclusion, cette fois indiscutable, qui ruine une tradition vieille de trois siècles : cette façade n'est pas due à Salomon de Brosse, mais à Clément Métezeau.

Les charniers, les chapelles latérales, les embellissements des XVII^e et XVIII^e siècles, les déprédations de l'époque révolutionnaire, les réparations du XIX^e siècle font l'objet de chapitres étayés minutieusement mais qui, dépassant le cadre de l'érudition, retracent l'histoire émouvante par tant de côtés d'une paroisse de Paris et l'attachement des paroissiens pour leur église.

Vient ensuite la description du monument, si élégant malgré son caractère tardif, des vitraux, dont l'auteur a retrouvé presque tous les marchés, enfin du mobilier et des œuvres d'art qui font de Saint-Gervais un véritable musée. Rappelons (ce n'est pas inutile) qu'on y voit un beau relief du XIII^e siècle représentant la Dormition de la Vierge et une jolie Vierge du XIV^e siècle.

Vingt deux planches hors texte, des plans, coupes et relevés illustrent le texte, mais Saint-Gervais mériterait tout un album. La présentation matérielle du volume ne laisse rien à désirer.

ROBERT DORÉ.

MARCEL GÉNÉRMONT et PIERRE PRADEL. — *Les Eglises de France. Allier*. — Paris, Letouzey et Ané, 1938. In-4°, XIX-319 p., fig. et pl.

Ce volume est le sixième d'une immense entreprise qui demande aux auteurs beaucoup de discipline, à l'éditeur beaucoup de confiance, aux directeurs beaucoup d'autorité. Ont déjà paru les départements du Morbihan, du Cher, de la Charente, de la Creuse et de la Seine (avec Paris).

L'actuel département de l'Allier, ancien Bourbonnais, était jadis divisé entre les diocèses de Bourges, de Clermont-Ferrand et d'Autun ; en outre, de par sa situation géographique, cette région, sans unité physique, était forcément un carrefour d'influences : d'où son intérêt. Si les grands monuments y sont peu nombreux, il ne faut pas perdre de vue que seul l'examen systématique des églises rurales permet de connaître les tendances régionales profondes d'une architecture, de savoir comment le génie local a assimilé ou rejeté les influences venues du dehors.

On sait que *Les Eglises de France* ont pour programme de décrire tous nos monuments religieux et leur mobilier sans acception d'époque. Nous fixerons les idées en disant que, pour 321 communes que compte le département de l'Allier, 370 églises sont mentionnées.

1. R. GROUSSET, *Histoire de l'Extrême-Orient*, Paris, Geuthner 1929.

Jusqu'ici on n'avait étudié scientifiquement, en Bourbonnais, que quelques édifices plus ou moins importants. De là l'intérêt de la synthèse que les auteurs du présent ouvrage ont écrite sous le titre d'avant-propos et qui, logiquement, devrait plutôt être placée en conclusion.

Dans cet avant-propos, les auteurs ont clairement défini en quoi consistaient les éléments berrichons, auvergnats et bourguignons qu'ils ont rencontrés, comment ils se répartissent et comment ils se mêlent. Le foyer de l'influence bourguignonne (et clunisienne) fut la grande église de Souvigny qu'entourent, dans un rayon à la vérité peu étendu, plusieurs satellites. Le XIII^e siècle continua de bâtir des églises romanes où l'art gothique n'apparaît que par des détails décoratifs. Comme, d'autre part, ces églises romanes voûtées, trapues, généralement bâties en bons matériaux, étaient si solides qu'elles ont presque toutes subsisté jusqu'aujourd'hui, l'architecture gothique et celle de la Renaissance sont à peine représentées.

Une pareille masse d'édifices romans donne à la région un accent particulier, quelque peu austère, il faut l'avouer. Mais il faut avouer aussi l'inoubliable impression de puissance et de mesure qu'a laissée dans notre mémoire la rude église de Châtel-Montagne.

ROBERT DORÉ.

CHARLES OURSEL. — *L'église Notre-Dame de Dijon*. — Paris, H. Laurens, 1938, In-16, 104 p., (Petites monographies des grands édifices de la France).

Il n'est pas nécessaire d'être archéologue pour admirer cette église : la beauté de ses proportions, la légèreté de ses lignes frappent à l'intérieur tous les visiteurs, et l'originalité de sa façade achève de les séduire. Quelle est exactement sa place dans l'architecture gothique ? Question qui ne laissera personne indifférent.

Tout d'abord, M. Oursel a pu préciser, mieux qu'on ne l'avait fait jusqu'à présent, les dates de la construction : commencée en 1230, l'église était à peu près terminée en 1251. Elle ne sera pourtant consacrée qu'en 1334 : exemple de consécration tardive qui fait pendant aux consécérations prématurées et montre la prudence que doit suggérer aux critiques ce genre de cérémonies. Mais M. Oursel, historien autant qu'archéologue, rappelle en outre que, en 1229, le duc de Bourgogne Hugues IV avait épousé Yolande de Dreux. Or, les comtes de Dreux, rameau de la dynastie capétienne, étaient aussi, depuis 1152 et par mariage, comtes de Braine en Laonnois, et ils avaient pris l'habitude de se faire enterrer en l'église des prémontrés de Braine : ce fait confirme donc ce que M. Elie Lambert avait déjà montré dans son *Art gothique en Espagne* à propos de la cathédrale de Cuenca. L'abside de Dijon, par son plan et son ordonnance à quatre étages, reproduit les absidioles du transept de la cathédrale de Laon, et les absidioles plantées obliquement sont imitées de celles qu'on voit à l'église de Braine consacrée en 1216.

De la savante structure de l'église Notre-Dame, Viol-

let-le-Duc avait fait jadis une analyse à quoi on ne pouvait rien ajouter. M. Oursel signale toutefois que la façade devait être surmontée de deux tours, ce qui l'aurait rapprochée de la cathédrale de Paris. Sans en tirer de conclusions aventureuses, nous aurions aimé que l'auteur signalât combien la façade de Dijon rappelle celles des églises pisanes.

En ce qui concerne la tour-lanterne, nous avouons ne pas bien comprendre pourquoi elle n'aurait pas été prévue et pourquoi la voûte que nous montre la lithographie de Sagot n'aurait pas été le résultat d'un repentir. On insiste sur ce que Notre-Dame de Dijon doit à l'église de Braine et à la cathédrale de Laon : or, ces deux églises possèdent une tour-lanterne et nous avons peine à croire que la galerie de circulation qui orne la tour de Dijon n'ait pas été destinée à être vue.

Aidé d'un dessin du XVIII^e siècle, M. Oursel a tenté une restitution des lamentables débris à quoi la Révolution réduisit la sculpture des trois portails. Il montre en quoi les tympans devaient se rattacher à l'art de Chartres et de Senlis par l'intermédiaire de Laon et de Braine. Cette partie, pour ingrate qu'elle soit, n'est pas la moins neuve de cette excellente monographie.

ROBERT DORÉ.

La Cathédrale de Strasbourg. — Introduction de Joseph WALTER, photos de Jean ROUBIER. — Encyclopédie Alpina illustrée, XL pl., 4 p.

Admirables images d'un des monuments les plus justement célèbres de la chrétienté. Le commentaire est sobre et juste. Et l'on retient devant la façade les belles paroles d'Emile Mâle : « On dirait les nerfs tendus d'une immense harpe, il semble qu'au moindre souffle toute la cathédrale va vibrer... » Quant à la magnifique statuaire on mesurera le service rendu par ces albums en l'étudiant de près grâce à d'excellentes photographies.

J. B.

MARIO SALMI. — *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Dominico Veneziano*. — Trad. de Jean CHUZÉVILLE. — Paris, Librairie Gallimard, 1939, in-8°, 220 p., 273 reproductions. (Collection « Le Musée de la Pléiade », publiée sous la direction de Mario Broglio.)

On sait quel est le principe de cette collection, parallèle à celle de la Pléiade littéraire : tout l'œuvre d'un artiste, ou d'un groupe d'artistes, nous est mis sous les yeux. C'est assez pour justifier l'utilité de la publication, pour assurer son succès. Il s'y joint le mérite varié du commentaire. On ne ménagera pas les éloges à celui de Mario Salmi, bien que l'auteur ait été desservi par une traduction malaisée, qui rend sa pensée difficile à suivre. La raison d'être de ce trinôme : Uccello, Castagno, Veneziano, c'est — nous dit-on de but en blanc — le lien profond du style. Uccello c'est un gothique en qui s'élabore la Renaissance, par la vertu de Florence, et nous ne révélerons à personne que son

tourment c'est la perspective, la reconstruction du monde à quoi il impose une géométrie visionnaire. Il est facile de voir en ce créateur un ancêtre du cubisme, mais, comme le note avec finesse Mario Salmi, chez lui, ce n'est pas le subconscient, c'est le rationnel qui se transfigure en une conception abstraite et fantastique, qui tire de l'accidentel et du mouvant l'éternel et le parfait. De là vient le caractère statique, cette dure définition des contours qui confère à ses compositions une sorte de pureté inéluctable. Là nous rejoignons le néo-platonisme de Marsile Ficin, le fil ténu mais impérieux de la pensée florentine en ce milieu du xv^e siècle. Castagno n'y contredit point, avec ses figures qui « semblent vivre dans la dure matière du marbre ou du bronze ». C'est Donatello qui l'inspire, autant que Fra Filippo Lippi ou Masaccio. Et si Veneziano est plus aimable, il a été séduit, lui aussi, par la concentration elliptique d'Uccello, tout en gardant sa dilection pour « le coloris du gothique attardé de Venise, du microcosme flamand et du coloris de Masolino ». Trois peintres donc, où se manifeste, sur un fond de sensualité et de fantaisie, la froide volonté d'un intellectuelisme philosophique. La Renaissance est là toute entière. La partie discursive de l'ouvrage de Mario Salmi tient en une centaine de pages. Le reste du volume comprend des notices biographiques et critiques, des listes des œuvres par ordre chronologique, des œuvres perdues et des œuvres attribuées, enfin un commentaire développé des illustrations. Voilà donc un excellent instrument de travail, et ce plan systématique me paraît le mieux adapté aux exigences des lecteurs. Mais certaines phrases, dans le texte français, demeurent hermétiques. A propos des chevaux de San Marco, par exemple : « leur établissement (?) est répété au revers de la médaille de Gian Francesco Gonzaga, par Pisanello... », et je ne comprends pas nettement ce que l'on entend exprimer en disant que les médailles dudit Pisanello sont inspirées de la numismatique siculo-romaine.

J. B.

ROBERTO SALVINI. — *Giotto, bibliografia.* — Roma, Casa editrice fratelli Palombi, MCMXXXVIII-XVII, in-4°, 415 pages.

Dès l'apparition de Giotto, la position historique de ce génie qui bouleversa la peinture est explicitement fixée. Le fameux tercet de Dante en rend compte : tout est prêt déjà pour les pages où Vasari vante cette victoire de l'esprit et de la nature sur l'académisme raidi des Byzantins. Faire ensuite l'histoire de la critique giottesque, c'est passer en revue toutes les idées et tous les débuts de l'esthétique. Il est ainsi fort intéressant d'étudier la place qu'occupe Giotto dans le jeu dialectique de Hegel, comment il sert de pierre de touche et de point d'application à mainte expérience, l'utilisation qu'en fit l'idéalisme des Nazaréens et des Préraphaélites. De notre temps, nous avons les interprétations de Rintelen, de Schmarsow, de Lionello Venturi, Luzatto, et tant d'autres. Le travail de M. Salvini, véritablement exhaustif, analyse les commentaires qui ont été faits de Giotto depuis le principe et montre toutes les perspectives dans lesquelles la critique universelle a placé celui qui, après Cima-

bue, eut il *grido* au point d'obscurcir la gloire du premier.

J. C.

W. K. ZÜLCH. — *Der historische Grünewald. Mathis Gothardt Neithardt.* — Munich, Bruckmann, 1938, 450 p.; 214 ill. Gr. in-4°.

Depuis la monographie fondamentale d'H. A. Schmid, publiée en 1911, de très nombreux ouvrages ont été consacrés en Europe et même en Amérique¹ au prétendu Grünewald, l'auteur de l'admirable retable des Antonites d'Isenheim au Musée de Colmar, le plus allemand et le plus grand de tous les peintres allemands. Mais quelle que soit la valeur de ces contributions à l'étude d'un maître dont la vie et l'œuvre laissent tant de marge aux hypothèses, aucune n'égale en importance l'ouvrage capital où M. Zülch, le savant archiviste de Francfort, vient de consigner le résultat de longues années de recherches.

Plus substantiel que séduisant, ce livre ne s'adresse pas aux lecteurs qui apprécient surtout dans l'histoire de l'art les envolées oratoires ou philosophiques. C'est l'œuvre d'un archiviste ou, comme nous dirions en France, d'un *chartiste*, qui n'avance rien que sur preuves et se maintient prosaïquement sur le terrain solide des faits dûment contrôlés. Il écarte systématiquement toutes les hypothèses plus ou moins aventureuses de la critique subjective et « intuitive » qu'il considère comme des élucubrations sans valeur. Peut-être y a-t-il quelque excès dans cette attitude. Mais une réaction vigoureuse contre les fantaisies des « attributionnistes » était devenue nécessaire, et, à ce point de vue, le travail strictement documentaire de M. Zülch, qu'on peut comparer aux mises au point de M. Labande et de M. Dimier sur les Primitifs français, exercera sur la « Grünewald-Forschung », qui avait tant besoin d'être « freinée », une influence salutaire.

Peut-être est-ce la dernière fois qu'un ouvrage consacré au maître du polyptyque de Colmar porte le nom de Grünewald. Il est en effet désormais établi, grâce aux recherches d'archives de M. Zülch, que le maître Mathis d'Aschaffenburg, peintre des archevêques-électeurs de Mayence, baptisé en 1675 Mathias Grünewald par Joachim von Sandrart dans sa *Teutsche Akademie*, s'appelait en réalité Mathis (Mathieu) Neithardt ou Nithart, nom auquel il substitua vers la fin de sa vie le surnom de Gotthardt². Ce faux nom de Grünewald s'explique probablement par une confusion avec Hans Baldung, surnommé Grün ou Grien (le Vert) à cause de sa prédilection pour la couleur verte.

Mathis Neithardt, d'origine franconienne comme Albert Dürer et Lucas Sunder, dit Cranach, était né à Wurzburg vers 1460. Il se fixa à Aschaffenburg, résidence des archevêques de Mayence, puis à Seligenstadt-sur-le-Main. De 1512 à 1515, il travaille au retable des Antonites d'Isenheim en Alsace. Vers la fin de sa vie, il

1. Nous avons rendu compte ici-même de la monographie récente du professeur américain Arthur Burkhart, parue en 1936.

2. C'est ainsi que s'explique son monogramme M. G. N. qu'on avait interprété d'abord Mathias Grünewald Noricus (de Nuremberg) et qui signifie Mathis Gotthardt Neithardt.

se convertit à la doctrine luthérienne, comme le prouve l'inventaire après décès de ses livres, et participe au mouvement de révolte des paysans, ce qui l'oblige à abandonner ses fonctions de peintre archiépiscopal et à se réfugier d'abord à Francfort, où il vit du commerce des couleurs et de la fabrication des savons pharmaceutiques, puis à Halle, où il meurt en 1528.

Nous ne savons rien sur sa formation artistique. Ses attaches avec Dürer, plus jeune que lui et qui n'a pu être son maître, son apprentissage en Alsace dans l'atelier de Martin Schongauer, son identification avec le Maître du Cabinet d'Amsterdam proposée par Naumann, son voyage en Italie ne sont que des conjectures qu'aucun document ne confirme. Zülch n'admet comme démontré qu'un contact étroit avec la peinture des Pays-Bas, principalement avec Hugo van der Goes.

Comme nous ne possédons aucune œuvre certaine de Neithardt antérieure à 1503, la tentation était grande de combler cette lacune en reconstituant son œuvre de jeunesse. Il est, en effet, très certain qu'il n'a pas attendu l'âge de 40 ans pour se manifester. M. Zülch écarte cependant sans discussion toutes les attributions proposées jadis par Bock et plus récemment par Naumann et Haug. Il rejette aussi parmi les attributions douteuses les deux portraits de chanoines du musée de Cologne, découverts par E. Buchner. A la liste que j'avais dressée dans ma monographie de 1920, il n'ajoute guère que le retable très dégradé de Lindenhardt, découvert en 1926.

Dans l'étude de l'œuvre ainsi réduite à ses éléments indiscutables, l'analyse du retable de Colmar tient, comme de juste, la place la plus considérable. Tout en étant d'accord pour l'essentiel avec M. Zülch, je me permettrai de lui faire remarquer qu'il a tort d'attribuer la commande à *deux Italiens* : si Guido Guerri était Sicilien, Jean d'Orliac (et non de Orliaco, comme il l'appelle) était Savoyard, et par conséquent Français par la race et par la langue : le fait qu'il avait été « précepteur » d'un couvent d'Antonites à Ferrare ne change rien à sa nationalité³. D'autre part, il me paraît difficile d'admettre, comme il le propose, que saint Augustin et saint Jérôme ont été choisis pour encadrer la statue de saint Antoine parce qu'ils étaient comme lui des anachorètes. Saint Augustin n'a jamais été ermite. La véritable explication est que les Antonites suivaient la règle de saint Augustin et que saint Jérôme était l'auteur de la *Vie de saint Antoine*.

En revanche, je partage entièrement l'opinion de M. Zülch sur l'interprétation « brigittine » des retables d'Isenheim et d'Aschaffenburg : les *Révélation*s de sainte Brigitte de Suède, dont une traduction allemande avait été publiée en 1502, sont certainement une des principales sources de l'iconographie assez énigmatique de ces peintures : elles en éclairent tous les détails.

Sur le chef-d'œuvre de la Pinacothèque de Munich, la *Rencontre de saint Maurice et de saint Erasme*, M. Zülch apporte des précisions nouvelles. On savait depuis longtemps que saint Erasme est le portrait du donateur, l'archevêque Albert de Brandebourg ; mais il est intéressant de noter que ce prélat peu édifiant était

un ami et un admirateur de l'humaniste Erasme, dont il se flattait d'être à la fois le disciple et le protecteur et qu'il aurait voulu mettre à la tête de l'Université de Halle pour faire front à l'Université luthérienne de Wittenberg : en se faisant représenter avec les attributs de saint Erasme, dont il avait ramené les reliques d'Oliva à Halle, il voulait rendre indirectement hommage à l'humaniste du même nom : homonymie d'ailleurs toute fortuite puisque *Erasme* n'est que la traduction grecque du prénom *Desiderius* (Désiré, Didier), sous lequel avait été baptisé le célèbre humaniste de Rotterdam, qui était fils naturel.

Un ouvrage aussi riche de faits patiemment rassemblés et contrôlés avec une exemplaire « acribie » mériterait un commentaire beaucoup plus approfondi. En attendant l'occasion d'y revenir, bornons-nous à conclure que cet ouvrage magnifiquement illustré avec de nombreuses reproductions de détails à grande échelle marque un jalon dans l'histoire de la peinture allemande et sera désormais la base solide de toutes les recherches ultérieures.

LOUIS RÉAU.

Die bildende Kunst in Oesterreich, Gotische Zeit (von etwa 1250 bis um 1530). — Publié par Karl GINHART. — Vienne, 1938, 216 p. 77 photos.

Voici la liste des articles qui composent cet intéressant recueil : K. Ginhart, Principes fondamentaux, cadre et destinée — Adalbert KLAAR, L'architecture urbaine gothique en Autriche — Walter Buchowiecki, L'architecture gothique en Autriche — K. Ginhart, La statue du XIV^e s. en Autriche — Herbert Seibel, La plastique autrichienne, de 1400 environ, jusqu'à la fin du gothique — Vinzenz Oberhammer, La plastique gothique du Tyrol, de 1400 à 1530 — Otto Demut, La peinture de chevalet des XIV^e et XV^e s. en Autriche — Otto Benesch, La peinture de chevalet du premier tiers du XVI^e s., en Autriche — Karl Oettinger, La peinture de manuscrits gothiques, en Autriche — Franz Kieslinger, La peinture sur verre gothique, en Autriche — Lotte Mravlag, Les arts mineurs gothiques, en Autriche — Oswald Graf Trapp, Les Armes gothiques, en Autriche — Josef Strzygowski, L'Alpenstock et la tour de Saint-Etienne, l'éveil artistique de l'Allemagne. Nous n'avons pas le loisir d'analyser chacune de ces études, ni de faire un procès de tendance au dernier des auteurs cités, dont la poétique est d'un conformisme politique un peu trop évident.

J. B.

Cézanne. — Texte de Maurice RAYNAL. — Paris, Albert Skira, éditeur, 1939, 4 p. et 8 reproductions en couleurs. (Les Trésors de la Peinture française.)

De ces belles planches en couleurs, de la typographie, il n'y a qu'à répéter les éloges que méritent les albums Skira. Quant au texte, il m'a paru dès le début, écrit dans une langue embarrassée, et je ne sau-

3. L'italianisation de Jean Berthorel que Zülch appelle Bertorelli est encore plus singulière : ce précepteur des Antonites d'Isenheim venait en effet du Poitou.

rais dire qu'il apporte grand'chose d'essentiel à notre connaissance de Cézanne, ni de la peinture. Regardons les images, elles en valent la peine.

J. B.

J.B. DE LA FAILLE. — *Vincent Van Gogh*. — Préface de Charles Terrasse. — Paris, éditions Hypérion, 1939, in-4°. 593 p., 811 reproductions dont XVI en couleurs.

Ce monument à Van Gogh, qui vise à être définitif comprend d'abord une excellente biographie du peintre en vingt pages, par Ch. Terrasse, sobre récit qui sans abus de la pédale forte, nous met au cœur d'une tragédie. L'admirable paysage des Alpilles, et Saint-Paul de Mausole ont servi, comme on sait, de décor au dernier acte du plus poignant des drames. Mais ceci n'est qu'un préambule au minutieux catalogue dressé par J.-B. de la Faille, réédition revue et corrigée de celui que le même auteur a publié en 1929. La tâche principale a consisté à éliminer les faux, puis à assurer la chronologie, à réviser les titres, à donner pour chaque tableau la liste des collectionneurs qui les ont possédés. Labeur énorme, complété par un répertoire des collections, une bibliographie exhaustive, une liste alphabétique des sujets, une liste des tableaux signés. Bref, il ne nous reste plus rien à désirer. Mais on se reprend à feuilleter le gros volume : époque de Nuenen, époque de Paris, époque d'Arles, époque de Saint-Rémy, époque d'Anvers, toute la destinée du Flamand fou de peinture est inscrite en ces pages, étapes d'un génie qui possède un seul bien, comme le dit Ch. Terrasse : la certitude. Et je ne sais rien de plus émouvant que les innombrables portraits du peintre penché sur lui-même, épiait son visage osseux, comptant les poils roux de sa barbe, suivant la quête de son regard traqué, et l'instant d'après hypnotisé par ses souliers éculés d'éternel vagabond. Cet ouvrage est un bloc d'humanité.

J. B.

FERNANDO DIEZ DE MEDINA. — *El arte nocturno de Victor Delhez*, biografía poetica, con 64 grabados del artista. — Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1939, in-4° 272 p., 64 pl.

C'est de Bolivie que nous parvient ce livre étrange et digne de toute considération. « Biographie poétique », voilà un genre nouveau, surtout s'il s'agit d'un homme de notre temps. Cet homme, c'est un graveur belge, Victor Delhez, que ses expériences, son éducation sentimentale, conduisent d'Anvers à Paris, où il fréquente tous les milieux artistiques, de Paris à Buenos-Aires, où son talent lui vaut une réputation qui ne comble point sa fierté, puis qui fait retraite dans la sierra bolivienne, en pleine campagne, dans le village quechua de Chasca-Kcoillur, non loin de la ville de Cochabamba, avant de tenter sa chance à La Paz, où il trouve une audience parmi les amateurs d'art, au moment de la guerre du Paraguay. Etrange destinée que celle de cet Européen obstiné qui s'en va dans un pays perdu d'Amérique, éprouver son inspiration, enfanter son œuvre, et tirer ses planches à l'aide d'un matériel de fortune qu'il a construit lui-même. Avec une passion concentrée et

taciturne, Delhez construit son « triptyque » : trois suites de planches gravées dont l'auteur se montre hanté par les visions de Lord Dunsany, par Baudelaire, par Dostoïewsky, et enfin par l'Evangile qu'il illustre avec toute la passion d'un cœur tourmenté. S'il a cédé à l'incantation des *Fleurs du Mal*, c'est pour transposer ensuite son mysticisme dans la vie contemporaine, et situer les paraboles chrétiennes dans un paysage fantastique, moins biblique qu'américain, à quoi la Cordillère des Andes fournit son décor prestigieux. Delhez est un poète hautain, aux merveilleuses visions noires, et j'imagine que les reproductions phototypiques ne donnent qu'un reflet trop infidèle de ses bois gravés. Compositions hallucinantes, où l'envolée de la pensée s'allie à une curieuse minutie, à une sorte de pragmatisme : « Voici l'Agneau de Dieu. Paysage aride, avec la suggestion d'un bateau, au fond. Les Apôtres sont des paysans de Cochabamba, vêtus à la mode de la vallée. Par un paradoxe plastique, les arbres morts sont doués d'une vie propre, et leurs branches sèches se détachent comme un premier élément de la scène. La gravure pourrait s'intituler : étude végétale. De la croix qu'il tend, le Baptiste désigne le Christ qui passe, éthéré, silhouette allongée entre les rameaux, enclos dans la réserve mystérieuse qui l'isole du monde extérieur. C'est là la sobriété austère des maîtres flamands, qui nous rapproche du christianisme magique des premiers siècles. » Passons à Baudelaire : « Cité médiévale, murailles, tours, église et campagne. Un ange en fureur se précipite du ciel comme un aigle, saisit le rebelle par les cheveux et le secoue durement, pour le contraindre à l'amour du pauvre, du mauvais, de l'idiot, de l'indigent. Noir et athlétique, sans se laisser émouvoir par le châtimement, le rebelle est un défi à la misère qui l'entoure... » Mais le livre n'est pas seulement le commentaire d'une suite de planches gravées, le poète, avec abondance, nous y peint le drame de l'artiste de notre temps, désarmé entre la tradition humaniste et les tourbillons d'une avant-garde déshumanisée. Il oppose « l'art diurne » à l'« art nocturne », la « décadence positive » à la « décadence négative », en une sorte de large fresque qui tient du roman et de la critique philosophique. Tout ceci est animé par des épisodes pittoresques : on nous fait assister à une partie de foot-ball — une espionne traverse la scène. Puis ce sont des colloques. Colloques de Delhez avec lui-même, quand il médite à Paris, dans sa solitude américaine, ou bien en compagnie de ses amis de Buenos-Aires ; colloques imaginaires entre Goethe, Apollinaire, Marinetti et Picasso, entre Novalis et Nietzsche. Et peut-être serait-on tenté de dire que l'ouvrage pêche par quelque prolixité. Diez de Medina, homme de grande culture, ne veut rien nous laisser ignorer de ce qu'il sait, de sa familiarité avec les artistes, les écrivains du présent et du passé qu'il a fréquentés, mais on ne saurait lui refuser le génie poétique et la généreuse fertilité de l'intelligence. Les Etats américains font tous le rêve d'être le centre d'une culture propre et autonome. C'est là une aspiration que les milieux européens suivent avec sympathie. Cette ardeur est singulièrement entraînante, on peut y voir la promesse d'un nouvel humanisme à quoi le Vieux Monde ne saurait demeurer indifférent. La transformation subie par un Delhez en un pareil milieu est assez exemplaire. Et nul doute que Fernando Diez de Medina ne devienne, s'il ne l'est déjà, l'un des porte-parole de son pays.

J. B.

DÉNYSE MÉTRAL. — *Blaise de Vigenère, archéologue et critique d'art*. — Paris, Librairie E. Droz, In-8°, 324 p., 8 pl.

Les historiens d'art citent volontiers Vigenère. A vrai dire, ils ne citent guère que deux passages de l'un de ses ouvrages : *Les images ou tableaux de platte peinture de Philostrate*... Dans les notes massives de cette traduction de l'écrivain grec, Vigenère a en effet apporté quelques renseignements fort curieux et parfois déconcertants sur certains artistes du xvi^e siècle. Et puis à Rome, il est un de ceux qui ont vu travailler Michel-Ange, ce qui n'est pas, certes, négligeable. Et plus d'un de ces historiens, en utilisant cet érudit du xvi^e siècle, a regretté de ne pas pouvoir l'étudier plus à fond et connaître exactement le degré de créance qu'il mérite. Mais la masse de ses ouvrages a de quoi effrayer. Ils concernent toutes choses connaissables et quelques autres encore : traduction d'ouvrages latins, publication d'anciens textes français, art militaire, alchimie, histoire, astronomie et astrologie. La difficulté s'accroît de ce que, comme la plupart des hommes de son temps, Vigenère déverse l'énorme amas de ses connaissances à mesure qu'elles lui viennent à l'esprit et à propos de n'importe quoi. La première tâche — et non la plus aisée — était donc d'abord de le lire et de le bien lire : c'est ce que Mlle Métral a fait et elle mérite, rien que pour cela, notre reconnaissance. Ensuite, dans ce volume qui est une thèse présentée à la Faculté des Lettres de Paris, elle a restreint son sujet à l'étude de l'archéologue et du critique d'art. L'archéologue paraît fort savant, mais en somme assez peu original. Il passe d'une extrême crédulité à une critique parfois serrée. L'écrivain d'art vaut mieux. Il vaut mieux, peut-être sans le vouloir, parce qu'il est curieux des techniques et parce qu'il sait voir. Ce qui nous intéresse le plus, chez lui, est-ce bien ce à quoi il tenait surtout ? Je ne sais...

Toujours est-il qu'il nous a laissé un personnage énigmatique : le sculpteur Jacques d'Angoulême, qui travaillait à Rome dans le temps de Michel-Ange et pouvait être comparé à lui... au dire de Vigenère. Ce Jacques d'Angoulême a exercé la sagacité de nos contemporains. Nul ne l'identifie plus avec le sculpteur Pierre Jacques de Reims, comme l'avait fait en dernier lieu Salomon Reinach. Une hypothèse plus séduisante, émise par Courajod, consistait à le confondre avec le fameux « maître Ponce », Ponce Jacquieu ou Jacquo, dont la qualité de Français n'est plus contestée aujourd'hui. Mlle Métral a regardé les documents de très près, elle a découvert, dans les notes de la traduction de *Tite-Live* par Vigenère, un passage dont nul ne s'était avisé (preuve que Vigenère n'est pas très lu). Il semble bien que l'hypothèse de Courajod ne puisse être soutenue. Résignons-nous à ne rien connaître de Jacques d'Angoulême, même si un texte du cardinal du Bellay se rapporte à lui. Jacques d'Angoulême n'est d'ailleurs pas le seul dans son cas au xvi^e siècle. Toujours est-il qu'on ne saurait le prendre pour une invention de Vigenère. Tout le livre de Mlle Métral confirme en effet le sérieux de ce savant Bourbonnais qui attendit la cinquantaine pour écrire ses ouvrages. Nous n'apercevons guère qu'à travers un fatras l'homme que Brantôme qualifiait de « grand », du moins Mlle Métral nous a-t-elle permis de distinguer quelques-uns de ses traits. Il n'est pas indifférent, et de la masse informe de ses ouvrages son

historienne a tiré deux ou trois passages d'une très belle langue, et, chose curieuse, un poème non rimé qui est proprement sublime.

PIERRE DU COLOMBIER.

A.-H. CORNETTE. — *Introduction aux maîtres anciens du Musée Royal d'Anvers*. — Anvers, De Sikkel, 1939, 24×16, 155 p., 100 pl.

Ce guide historique et critique constitue en même temps un panorama de la peinture flamande et de la peinture hollandaise. Une visite au Musée que M. Cornette conserve avec tant de courtoise érudition et de vigilance permet d'étudier les diverses questions, les diverses confrontations que proposent ces écoles. Ainsi pourra-t-on y méditer, devant la *Sainte Barbe* et la *Vierge à la Fontaine*, d'une part, et de l'autre, le triptyque des *Sept Sacrements*, le contraste entre Van Eyck et Roger van der Weyden. Inutile de rappeler que c'est à Anvers que triomphe Quentin Metsys, l'un des sommets du génie flamand. On peut y suivre aussi d'assez près les divers courants maniéristes et italianisants qui ont animé cette école, contre les courants proprement populaires : si Pieter Aertzen et Bruegel ne sont pas suffisamment représentés ici, du moins Joachim Beuckeleer l'est-il par des œuvres d'une densité plastique où un amateur de rapprochements hardis et sachant analyser les grandes constantes formelles verrait volontiers l'annonce du réalisme actuel de Gromaire, lui aussi peintre du Nord. Sans doute est-ce de ces curieux peintres que sortira la nature morte du xvii^e siècle, très alerte chez Snyder, plus subtile chez les Hollandais et tendant alors à une étrange surréalité. L'objectivité ingénue, directe et lyrique des Flamands se transforme, avec les Hollandais, en une sorte de subjectivité retenue, repliée et comme onirique. Le parallèle entre ces deux arts, qui, après Paul Claudel, retient l'attention de M. Cornette, restera encore longtemps un thème inépuisable de méditation. Enfin il suffit d'évoquer les chefs-d'œuvre de Rubens, de Jordaens, de Van Dyck, ou ceux d'Adriaen Brouwer, pour qui M. Cornette professe une dilection particulière, ou enfin la Vierge de Fouquet, perle de l'Ecole française, pour exalter la richesse de ce Musée, digne miroir de la grande cité libertine, puissante et lyrique, la ville de l'hérétique Tanchelin et du poète Elskamp.

JEAN CASSOU.

La peinture ou la vie en marge des esthètes, par EDMOND GRÉGOIRE, peintre, publiciste, imprimeur. — Uccle, 1938. Tirage à 45 exemplaires, 21×14, 28 p.

Ce petit livre, « entièrement fait à la main » et tiré à un nombre infinitésimal d'exemplaires, constitue une précieuse curiosité. Il est dédié à André Lhote, « à l'homme qui parle de son métier, c'est-à-dire de sa vie » : dédicace qui implique toute une doctrine et nous aide à mieux entendre ce pamphlet contre les « esthètes ». Ceux-ci se voient traités ici de verte façon, dans un langage d'une truculence toute flamande et qui fait penser, parfois, aux joyeuses et ingénieuses invectives du bon peintre James Ensor.

G. W.

R E V U E D E S R E V U E S

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (juin 1938). *Muséographie*, Documents réunis par Pierre VAGO. — Les plus notables techniciens de la muséographie ont apporté à ce numéro d'ensemble des contributions parmi lesquelles nous relevons comme particulièrement complètes, claires et documentées, l'étude de M. Louis Hauteœur et celle de M. Moreux.

Certains principes qui se dégagent de l'enquête internationale menée par nos soins en 1930 et publiée dans les *Cahiers de la République des Lettres*, apparaissent aujourd'hui comme couramment admis, et nous ne saurions trop nous en réjouir. De plus en plus on découvre et on développe le rôle social des musées, on en fait une des institutions capitales de la vie morale collective. Il ne s'agit plus de conserver un entassement d'objets morts : tout le monde est d'accord pour estimer que ces objets sont vivants, continuent à exercer un prestige et à procurer un enseignement et qu'il sied d'aider à leur rayonnement, de les classer et de les mettre en valeur selon leur détermination. La séparation des galeries de chefs-d'œuvre à l'usage du grand public et des galeries d'études à l'usage des travailleurs telle qu'elle était préconisée dans tant de projets, entre autres ceux de Clarence Stein et d'Auguste Perret, est un principe unanimement admis. Et nos connaissances théoriques ont fait de grands progrès dans le domaine de l'éclairage des œuvres d'art, de la ventilation des salles, de l'aménagement et de l'équipement des vitrines.

On n'en aura que plus de raisons de s'étonner de voir que les récentes réalisations pratiques ne répondent pas toujours à de si savantes promesses. Aussi les architectes des Musées d'Art Moderne de Paris ont-ils été assez modestes dans l'article par lequel ils présentent leur ouvrage aux lecteurs de *l'Architecture d'Aujourd'hui*. Et en tout cas en considérant tant d'efforts accomplis dans le domaine des musées et tant de nouvelles créations, on songe avec mélancolie que l'œuvre principale qui s'impose depuis toujours reste en suspens : les services des Finances sont toujours dans les bâtiments du Louvre, et l'on ne peut encore envisager la réorganisation logique et coordonnée du plus beau musée du monde entier. On ne peut encore envisager la création du Musée d'art français, le musée national dont la rétrospective des chefs-d'œuvre nous a fait pressentir quelle pourrait être l'émouvante et grandiose beauté.

G. W.

REVUE FRANÇAISE D'HERALDIQUE ET DE SIGILLOGRAPHIE. — C'est M. Jacques Meurgey, archiviste aux Archives Nationales, qui a pris l'initiative de cette importante publication, organe de la Société française d'héraldique et de sigillographie. Dans les trois premiers numéros de 1938, nous relevons une notice biographique sur Max Prinnet, par Georges Huard, des articles sur : Le briquet de la Maison de Bourgogne, par Jacques Laurent; les Initiales cachées dans quelques armoiries bourgeoises, par Paul Bredo Grandjean; l'Abbaye d'Einsiedeln et ses ex-libris, par Edouard Secretan; le Sceau des soixante arbalétriers du Roi et de la Ville de Paris, par Adrien Blanchet, membre de l'Institut; les Armoiries dans les anciens manuscrits, par G. Dansaert; le Sceau du maréchal Gaspard de Saulx-Tavannes, par Edm. de Vernis; le Blason à l'Exposition de 1937 et le renouveau actuel de

l'héraldique, par le baron Guérin-Séguier; la Société suisse d'études généalogiques, par Yvonne Bézard; En Italie, par Emile A. van Moë; les Nouvelles armoiries espagnoles, par Edouard Secretan; l'Ex-libris en Allemagne et en Autriche, par Luisa Kraucher; l'Auteur du Bestiaire d'amour en Hollande, par P. Beelaerts van Blokland.

J. B.

La RENAISSANCE (mars 1939). ADRIEN-PIERRE BAGARRY, *Le centenaire de Paul Cézanne*. L'auteur suit la rude épopée de l'art cézanien en partant de ces échecs qui ont meurtri la jeunesse du peintre, mais ont valu à son génie sa puissante indépendance et l'originalité parfaite de son développement. — JOHN REWALD, *Réflexions autour de la Pomone d'Aristide Maillol*. L'auteur, qui est un des meilleurs admirateurs de Maillol, consacre ici à l'une des œuvres les plus prenantes du maître des pages d'une lucide sensibilité qui la situent aussi bien dans l'histoire de l'art de Maillol que dans celle de la sculpture. — CLAUDE ROGER-MARX, *L'hommage de la Suisse à Delacroix*. A propos de la magnifique exposition du Kunsthaus, Musée des Beaux-Arts de Zurich, organisée avec le concours de M. Charles Montag, et qui vient de clore ses portes après un succès justement retentissant. — MARGHERITA SARFATTI, *Lorenzo Bartolini*. Une étude monographique richement documentée sur le beau sculpteur italien dont les travaux de Mario Pinti ont appris à mesurer l'importance et dont l'amitié avec Jean-Dominique Ingres laisse des témoignages précieux pour l'histoire des arts et de la pensée humaine. — ROBERT MESURET, *La maison natale d'Odilon Redon*. Au 31 de la rue Fernand-Marín, naguère le 24 de la rue Neuve-Saint-Seurin, à Bordeaux. La riche documentation réunie par l'auteur à ce sujet nous vaut une belle contribution à l'étude de l'œuvre de Redon, sur qui un ouvrage d'ensemble reste encore à faire.

REVUE DES DEUX-MONDES (15 mai 1939). VICTOR GIRAUD, *Eugène Fromentin*. Après le long silence, dont il faut dire tout de suite qu'il ne signifiait en aucune sorte un oubli, qui suivit dans la littérature la substantielle monographie de Fromentin par L. Gonse, quelques ouvrages récents ont été consacrés à l'émouvante personnalité de cet artiste qui illustra les lettres et les arts du XIX^e siècle français. Voici un nouveau portrait qui en est tracé avec vigueur dans la Revue même où la plupart de l'œuvre écrite de Fromentin fut jadis publié.

PANTHEON (décembre 1938). RODOLFO PALLUCHINI, *Une nouvelle œuvre de Piazzetta : le Christ et la Samaritaine* (peint. sur toile; H. : 0,67; L. : 0,51), dans la coll. Ettore Modiano, à Bologne. L'auteur montre qu'il s'agit là du tableau qui a été reproduit par Pietro Monaco dans son ouvrage, « Collection d'œuvres choisies représentant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament », publié en 1740. Il suppose que c'est à cette peinture que fait allusion la remarque admirative de Carboni dans son *Guide des peintures et sculptures de Brescia*, publié sous le nom de Chizzola en 1870; elle se trouvait alors dans la collection du comte Luigi Avagadro.

ASSIA RUBINSTEIN.

la
France
vous
paraît
encore
plus belle.



PAUL-MARTIAL PARIS



Votre wagon, c'est une loge
d'où vous admirez un spectacle sans cesse renouvelé

Vous aimez aller vite : Paris-Nice, Bordeaux-Strasbourg, Lille-Besançon, grands et petits trajets se font en toute sécurité aux plus passionnantes vitesses.

Les belles moyennes nous les faisons pour vous.

Et ceci avec un confort étonnant que seul (sur terre) le train peut vous offrir : couloir pour la promenade, salon, restaurant, lits, eau chaude, eau froide



HISTOIRE UNIVERSELLE DES ARTS

publiée sous la direction de LOUIS RÉAU

Vient de paraître: TOME IV et dernier**ARTS MUSULMANS
EXTRÊME-ORIENT**

(INDE - INDOCHINE - INSULINDE - CHINE - JAPON - ASIE CENTRALE - TIBET)

Par S. ELISSÉEV, R. GROUSSET, J. HACKIN, G. SALLES, PH. STERN

Entre les manuels élémentaires et les grands ouvrages, l'*Histoire Universelle des Arts*, sous la direction de Louis Réau, a réalisé la formule d'un ouvrage d'étendue moyenne présentant l'évolution de l'Art dans toutes ses manifestations en tous pays et en toutes époques. Le Tome IV et dernier paraît aujourd'hui. C'est la première synthèse d'ensemble qui ait été faite, en un seul volume, des Arts de l'Orient et de l'Extrême-Orient. Les auteurs y exposent dans quelles conditions historiques et géographiques ces Arts prirent naissance. Ils en expliquent le développement et l'expansion, et le souci de dégager les grandes lignes de leur histoire s'accompagne de l'étude détaillée des œuvres caractéristiques abondamment reproduites dans l'illustration. Ainsi se trouve achevée cette *Histoire Universelle des Arts*, qui offre et publie le premier tableau vivant et complet de l'activité artistique du monde.

Un volume in-4° (18×23), 512 pages, **353 illustrations, 5 cartes**, broché..... **100 fr.**
Relié pleine toile, fers spéciaux..... **130 fr.** — Relié demi-chagrin, tête dorée..... **160 fr.**

Précédemment parus :

L'ART ANTIQUE (ORIENT - GRÈCE - ROME)

Par G. CONTENAU et V. CHAPOT

Un volume in-4° (18×23), 424 pages, **312 illustrations, 3 cartes**, broché..... **80 fr.****L'ART PRIMITIF - L'ART MÉDIÉVAL**

Par LOUIS RÉAU

Un volume in-14° (18×23), 442 pages, **275 illustrations, 3 cartes**, broché..... **80 fr.****LA RENAISSANCE - L'ART MODERNE**

Par LOUIS RÉAU

Un volume in-4° (18×23), 438 pages, **300 illustrations, 1 carte**, broché..... **80 fr.**

Pour chaque volume : reliure pleine toile : 30 fr. en sus ; — reliure demi-chagrin : 60 fr. en sus.

Sous presse :

AL BUSUIOCEANU

Galerie de Peintures
DES. M. le Roi Carol II
de Roumanie

PREMIÈRE PARTIE

(En deux volumes)

Ecoles Italienne et EspagnoleEnviron 300 pages de texte
et 120 planches en héliogravure

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION

D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ

PARIS VIII^eA LA CROIX DE LORRAINE
MAISON FONDÉE EN 1760**CHENUE**

EMBALLEUR - EXPÉDITEUR

DES MUSÉES NATIONAUX

SOUTH KENSINGTON MUSEUM LONDRES

METROPOLITAN MUSEUM OF ART NEW-YORK

TRANSPORT

d'Objets d'Art et de Curiosité, Tableaux, Statues

PARIS

5, rue de la Terrasse (place Malesherbes)

Téléphone : WAGRAM 03-11

Correspondant à Londres : Jacques CHENUE

10, Great St. Andrew's Street, Shaftesbury Avenue

Téléphone : Temple bar 8780

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

C H A R D I N

PAR GEORGES WILDENSTEIN

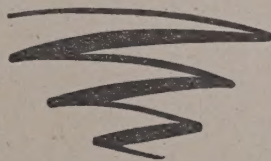
238 héliogravures

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Catalogue comprenant 1.237 articles. Un volume in-4° raisin
(25 × 32) de 400 pages dont 128 pages d'illustrations.*

Sur très beau papier teinté.. 300 francs

Sur Madagascar..... 450 francs



M A N E T

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR P. JAMOT ET G. WILDENSTEIN

avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Deux volumes in-4° (25 × 32), chacun de 220 pages,
l'un contenant le texte, l'autre les illustrations*

Sur très beau papier..... 750 francs

En préparation dans cette collection :

DEGAS, par P.-A. LEMOISNE — DELACROIX, par A. JOUBIN.

FOUQUET, par H. FOCILLON

NATTIER, DAVID, FRAGONARD, par G. WILDENSTEIN.

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII°)

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

JEAN BABELON. — *Germain Pilon*. In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOIT. — *L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice..... 275 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — *La Tour*, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire 260 fr.

ROBERT DORE. — *L'Art en Provence*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — *Louis Tocqué*. In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 200 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

Le comte ARNAULD DORIA. — *Gabrielle Capet*. In-4° de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 phototypies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice..... 100 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1935.)

PIERRE FRANCASTEL. — *Girardon*. In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — *Les Châteaux de la Renaissance*. In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice..... 175 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — *L'Art en Normandie*. In-4° de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice 225 fr.
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — *Pater*. In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste) 200 fr.

LOUIS RÉAU. — *Les Lemoyne*. In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de ces artistes)..... 150 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — *Lancret*. In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. — *Manet*. 2 vol. In-4° : un de texte et un d'illustration et contenant 480 phototypies (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 750 fr.

GEORGES WILDENSTEIN. — *Chardin*. In-4° de 432 pages dont 128 d'illustrations, contenant 238 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 300 fr.

E N P R É P A R A T I O N

BOUCHER, DROUAIS, JEAN FOUQUET, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER
DEGAS, CEZANNE